
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 08622126 4

L'Année Musicale

COMPIÈGNE — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE
31, RUE SOLFERINO, 31

CAMILLE BELLAIGUE

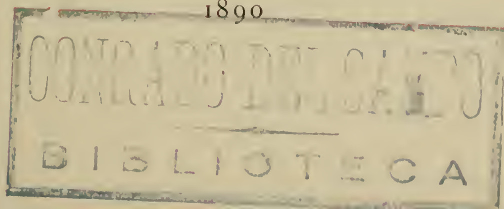
L'Année Musicale

Octobre 1888 à Octobre 1889



PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1890




LIBRARY
MAY 18 1967
UNIVERSITY OF TORONTO



L'Année Musicale

I

Théatre de l'Opéra : *Roméo et Juliette,* opéra en 5 actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Charles Gounod.

15 décembre 1888.

N redoutait un peu pour *Roméo et Juliette* un déplacement qui, s'il n'était pas sans gloire, n'était pas sans danger. On savait que l'épreuve avait réussi à *Faust ;* il y a juste un an que la cinq-centième représentation l'a prouvé. Mais, disait-on, *Faust* avait pour lui des proportions plus vastes, plus de variété et d'homogénéité. Des pages aussi discrètes que le duo du balcon et celui de l'alouette risquaient de ne pas franchir la rampe de l'Opéra ; leur charme allait se rompre, et, par excès de zèle pour la

gloire du maître, on n'arriverait qu'à diminuer, peut-être à déconsidérer l'un de ses deux chefs-d'œuvre.

Les prophètes de malheur en ont été pour leurs prophéties. *Roméo* a triomphé à l'Opéra comme ailleurs, et dans notre Louvre musical les deux ouvrages garderont désormais leur place véritable et définitive.

Le *Roméo* d'aujourd'hui est, à peu de chose près, le *Roméo* d'hier ; mais ce peu de chose est de trop. L'œuvre pouvait émigrer intacte. La version primitive ne comportant pas de dialogue parlé, *Roméo* n'avait pas besoin des raccords que nécessita jadis l'émigration de *Faust*. Il n'y avait ici rien à ajouter. Le maître n'aurait jamais dû consentir à écrire un ballet pour *Roméo*, et, après l'avoir écrit, il a dû regretter la concession faite à des préjugés que des hommes comme lui ont le droit et même le devoir de contrarier et de rompre.

Le ballet de *Faust*, en plein enfer, presque en dehors de l'action, avait du moins des excuses, ne fût-ce que la réputation voluptueuse de la localité et les vues diaboliques de Méphistophélès sur son compagnon. Et puis la musique en est

exquise, et voilà le meilleur de tous les arguments. Mais dans *Roméo*, quel prétexte à la chorégraphie ? Faire danser chez Capulet, quand Tybalt est mort la veille, quand l'hymen de Juliette, attristé par ce deuil, devrait se célébrer dans l'intimité, presque dans le secret ; quand Juliette vient de boire la liqueur qui va la foudroyer, quand nous attendons qu'elle tombe ; quand l'action, et une action de Shakespeare, se hâte et se précipite ! Faire danser et supprimer l'admirable épithalame, le double chœur aristocratique et religieux qui se chantait jadis autour de la jeune patricienne, et qu'on a sacrifié à d'absurdes entrechats ! On a déjà raccourci ce ballet, qu'on le supprime ! Qu'on fasse exécuter un peu plus de pirouettes au premier acte, quelques-unes encore avant le mariage, aux sons de la marche nuptiale ; mais qu'on débarrasse le quatrième acte d'un hors-d'œuvre musical et d'un contresens dramatique. Les abonnés viendront tout de même, ne fût-ce que par respect humain, et pour une autre fois ce sera un précédent. Si jamais, comme je le souhaite, l'Opéra nous donne *Otello*, on ne forcera pas Verdi à faire danser.

A cela près, nous avons retrouvé avec joie

notre *Roméo* familier. La beauté des décors, l'importance de la mise en scène, l'élégance des costumes, tout cet appareil plus considérable et plus somptueux ne lui a pas ôté sa grâce et son charme d'autrefois. Rien ne s'est atténué ; rien, sauf les quelques taches qui déparaient l'œuvre jadis et qui nous ont semblé plus légères. Nous appréhendions beaucoup le premier acte à l'Opéra : il y pouvait prendre un éclat trop vulgaire. La fête chez Capulet, avec ses ritournelles de mazurka, risquait de faire un gros tapage et rien de plus, et de trop rappeler une autre fête, plus foraine, hélas! que princière, celle que donne le duc au premier acte de *Rigoletto*. Vérone est si près de Mantoue !

Eh bien ! non. Un orchestre plus nourri, des chœurs plus puissants ont sauvé tout cela. Nous avons surpris dans les couplets de Capulet une phrase mélancolique, un retour sur la jeunesse et l'amour passé, qui jamais ne nous avait charmé ainsi. La valse même, murmurée par Mme Patti avec une pureté de flûte, a failli nous attendrir. La phrase surtout : *Loin de l'hiver morose, laisse-moi sommeiller*, a pris sur les lèvres de l'artiste une poésie que nous ne lui avions

jamais trouvée. Elle nous avait toujours paru déplacée, cette valse, et peu digne de Juliette ; et l'autre soir nous en étions presque à nous demander si, au contraire, elle ne convient pas au personnage ; si l'étonnement, l'éblouissement du premier bal ne justifie pas chez une toute jeune fille cette naïve effusion de plaisir ; si ce n'est pas là le gracieux complément de sa parure, une dentelle de plus à sa robe de fête, une dernière perle à son collier.

Nous n'attendions pas avec moins d'inquiétude l'acte des duels, qui n'est pas le meilleur, que seul eût pu brosser Meyerbeer avec la couleur musicale, dramatique, et pour ainsi dire historique, de son triple génie. Là encore, nous avons été agréablement surpris. Dans son nouveau cadre, le tableau paraît plus grand et mieux composé. L'invective réciproque : *Capulets ! Montaigus ! race immonde !* manque toujours de développement et de cette rage folle qui devrait précipiter l'une sur l'autre les deux moitiés de la ville. D'autres haines frémissent au troisième acte des *Huguenots*, par exemple, dans une querelle pourtant moins tragique et moins sanglante que celle-ci. Mais, en somme, à l'Opéra, le tout

a fait très bonne figure. Sans avoir de valeur mélodique, le chœur ajouté par M. Gounod pour fortifier une fin d'acte un peu grêle est à sa place et bouche un trou. Au cours de l'acte, certaines pages ou certaines phrases ont admirablement porté à l'Opéra : notamment le déchirant *lamento* du peuple autour du cadavre de Tybalt, et surtout les préliminaires pathétiques du double duel. La provocation de Tybalt, toute frémissante de haine ; les réponses d'abord contenues de Roméo, puis son admirable explosion ; tous ces dialogues par apostrophes insolentes ou furieuses ont pour ainsi dire pris du champ comme les combattants eux-mêmes.

Une autre scène, celle de la bénédiction nuptiale dans l'oratoire de frère Laurent, a beaucoup gagné en grandeur liturgique. A l'Opéra-Comique, ce mariage secret paraissait expédié en hâte et sans solennité. Le voilà maintenant tel qu'il doit être célébré. Sur les deux jeunes têtes inclinées devant lui, frère Laurent étend les mains, et sa bénédiction, grave et affectueuse à la fois, descend comme le voile d'hyménée que l'Église jadis déployait au-dessus des époux. Près du Dieu inaccessible aux rancunes humaines, du Dieu

qui ne connaît pas la haine et ne souscrit jamais à l'injustice, les deux enfants étaient bien sûrs de trouver assistance. Moins barbares que certains parents de la terre, le Père qui est aux cieux ne pouvait refuser sa consécration à d'aussi belles amours.

De cette consécration, la chaste fille ne se fût jamais passée, mais elle n'en demande pas d'autre. Maintenant elle peut se donner sans honte. Elle a senti dans cette voix toute l'autorité avec toute la bonté divine, et l'union de la majesté et de la douceur donne à la scène une double beauté que peut-être jadis nous n'avions pas assez appréciée.

En écoutant le chant de frère Laurent, nous pensions à une autre prière, infernale, celle-là : l'invocation de Méphistophélès aux fleurs du jardin de Marguerite. Là-bas le démon, comme ici le Seigneur, intervenait dans les tendresses humaines ; il était l'instigateur du mal, comme ce moine est le saint complice du bien ; au lieu de l'influence divine, il appelait les maléfices de la nature au secours d'un amour criminel. Aussi, quelle différence entre les deux inspirations musicales ! A la place des accords diaboliques

qui rythmaient pour ainsi dire à coups de griffe le chant néfaste de Satan, quelle bienveillance et quelle amabilité sereine ! Frère Laurent, lui aussi, connaît les secrets des fleurs, mais leurs secrets bienfaisants, et celles qu'il a cueillies avaient poussé dans la montagne pour le salut de Juliette et non pour sa perdition.

Que de détails déjà mis en lumière ! Au lieu d'un effacement général, quel surcroît de relief ! Mais ce n'est pas tout. Les récitatifs, les ritournelles n'ont rien perdu non plus de leur élégance, de leur style, de leur concordance parfaite avec l'ensemble de l'ouvrage. Elle s'est épanouie plus large et plus belle, la phrase de Capulet conduisant Juliette à l'église : *Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime.* Le Mozart de la *Flûte enchantée*, le Glück d'*Alceste*, l'auraient commencée ainsi ; ils en auraient ainsi tracé le noble contour. Mais M. Gounod pouvait seul l'achever par un pareil souhait et par un pareil soupir : *Le bonheur vous attend au pied des saints autels.* Avec la même expression de tendresse et de mélancolie paternelle, un grand poète disait jadis, sur le seuil de l'église, à son enfant qui devait elle aussi mourir :

Ici l'on te retient ; là-bas on te désire ;
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir ;
Sors avec une larme, entre avec un sourire.

Voilà donc l'œuvre chez elle à l'Opéra. — Mais les pages les plus intimes ont-elles aussi gardé leur charme ? Le madrigal, le duo de l'alouette, le duo du balcon surtout, n'ont-ils point pâli, n'ont-ils point langui ? Non, ces beautés exquises, ailleurs un peu étouffées, au lieu de s'évanouir, se sont épanouies ici. Le duo du balcon surtout a répandu tout autour de lui une atmosphère de tendresse. C'est qu'il ressemble à l'une de ces fleurs odorantes que le Midi nous envoie. Elles arrivent pressées, meurtries par l'étroitesse de leur prison légère ; mais, à peine délivrées, elles se rouvrent, elles revivent et remplissent notre demeure de leur parfum recouvré, car elles cachaient dans leurs calices tous les trésors du printemps.

Oui, le second acte de *Roméo et Juliette* est beau comme une fleur ; mais comme une fleur il est délicat. Il ne faut pas « que l'univers entier s'arme pour l'écraser », c'est-à-dire il ne faut pas que la foule l'écrase de ses conversations ou de

son indifférence. Il faut l'entendre dans le silence, avec recueillement et avec amour ; c'est avec amour qu'il a été écrit et qu'il est chanté. Que le public de l'Opéra daigne écouter au lieu de parler, et regarder au lieu de chercher à se faire voir, et ce public, malgré tout l'un des plus intelligents de l'Europe, sentira pénétrer en lui l'intime poésie de cette musique.

Trois actes de *Roméo :* le second, le quatrième (sauf le ballet) et le dernier, sont purs de presque toute tache ; mais le second est, je crois, le plus immaculé. Il est supérieur même à l'acte du jardin de *Faust*, d'abord par l'égalité et la continuité de l'inspiration. D'un bout à l'autre il est conduit avec une délicatesse exquise, sans une halte, sans une secousse ; il coule tout uniment, il passe d'une seule haleine, et quand il a passé, à peine en a-t-on senti la douceur fugitive.

Il est supérieur encore au troisième acte de *Faust*, sinon par l'intensité, du moins par la chasteté du sentiment. Deux fiancés le chantent, c'est-à-dire deux êtres heureux entre les heureux, mais purs entre les purs. Ah ! qu'il ressemble peu au jardin de Marguerite, le jardin de Juliette ! Comme il entend un autre dialogue ! Rien dans

le rôle de Juliette ne trahit le trouble et la volupté ; l'esprit, ou le cœur, est aussi prompt chez elle que chez Marguerite, mais la chair est moins faible. Rappelez-vous, sur ces seuls mots : *Et pourtant j'écoute!* quelle langueur amollissait la voix de la petite Allemande prise au premier piège d'amour. Quand s'échappait des lèvres de Gretchen l'aveu de sa défaillance : *Ah! je t'adore, pour toi je veux mourir!* quel abandon, quelle chute adorable, mais quelle chute!

Enfin, dans le duo de *Roméo*, la forme musicale est encore plus libre, plus ondoyante et diverse que dans celui de *Faust*. Elle se prête avec plus de souplesse aux moindres variations du sentiment. Toutes les mélodies (et elles sont innombrables) s'enchaînent et se déduisent les unes des autres ; les rythmes, les mouvements ne font que changer, et l'acte entier, merveille d'unité et de variété à la fois, brille, comme un diamant à facettes, de mille reflets changeants.

Dès le début, tandis que le rideau se lève sur la scène encore vide, le prélude enveloppe de mystère le jardin endormi. Quelle différence entre ce commencement et celui du troisième acte de *Faust!* Combien je préfère ce paysage à

l'inutile romance du malencontreux Siebel! Indiqué par la cantilène des violons, l'effet de nuit et de calme est encore accentué par le petit chœur des compagnons de Roméo. Roméo demeuré seul, la fenêtre de Juliette s'illumine, et une simple modulation, quelques accords d'instruments à vent tombés en triolets et d'une chute lente, expriment bien le rayonnement de cette clarté bénie. La partie intermédiaire de la belle cavatine : *Ah! lève-toi, soleil!* celle qui relie les deux couplets, est accompagnée par un orchestre qui jase et que traversent mille soupirs, mille vagues murmures. A partir de ces mots : *Elle rêve! Elle dénoue une boucle de cheveux!* sur l'ondulation continue des violons passent tour à tour des contre-chants de flûte, de clarinette, et un hautbois solitaire, par une arabesque délicieuse, ramène le motif du commencement,

A la cavatine de Roméo la scène suivante se rattache tout naturellement par deux simples accords de harpes, et, sur une note inattendue, posée comme au hasard, Juliette apparue commence à rêver. Se lassera-t-on enfin de prétendre que notre musique française, rebelle à tout progrès, obstinément dédaigneuse de la vérité ou

de la vraisemblance théâtrale, reste asservie aux vieux systèmes, aux formules traditionnelles et symétriques de jadis? Comment traduire la rêverie de Juliette et ses confidences aux étoiles, mieux que par toutes ces phrases errantes sur les lèvres de la jeune fille au hasard de ses souvenirs, de ses craintes et de ses espérances? Où trouver moins de rigueur et de formalisme que dans ce perpétuel échange de mélodies, qui vont et reviennent de l'un à l'autre des fiancés, enveloppant d'un nimbe sonore leurs deux têtes rapprochées?

Les librettistes ont eu le bon goût de suivre ici Shakespeare presque mot à mot, et le musicien a noté avec une sensibilité raffinée les moindres nuances de l'âme de Juliette, la plus charmante peut-être entre toutes les âmes de vierge et de femme.

Au premier mot de Roméo, qu'elle entend sans le voir, elle frissonne : *Qui m'écoute?* dit-elle; et d'un ton légèrement offensé, pour ainsi dire avec un geste musical seulement de fierté virginale, elle ajoute : *Qui surprend mes secrets dans l'ombre de la nuit?* Dans la simple question : *N'es-tu pas Roméo?* quel ardent désir que ce soit

lui ! C'est lui, en effet, et Juliette rassurée lui révèle tout son cœur. En deux ou trois pages, l'âme de la jeune fille se dévoile, plus complexe, sans être compliquée cependant, que l'âme de Marguerite. Pauvre et naïve Gretchen ! A peine avait-elle entendu Faust lui murmurer la phrase : *Laisse-moi contempler ton visage !* qu'elle la redisait, docile à la première leçon d'amour. Elle n'était pour ainsi dire que l'écho du bien-aimé ; elle ne chantait qu'après lui et d'après lui. Juliette a plus d'initiative et de spontanéité. Sous les détours nonchalants des mélodies, sous leurs harmonieuses cadences se glissent des accents d'orchestre légers, mais expressifs, des soupirs de hautbois, de bassons, de cors, et ces moelleuses sonorités estompent derrière les deux enfants l'ombre bleue de la nuit d'Italie qui protège leur bonheur.

Juliette poursuit : *Cher Roméo, dis-moi loyalement : Je t'aime, et je te crois.* Alors les harpes s'envolent, et les promesses et les serments les suivent. Mais un soupçon effleure déjà Juliette. Roméo ne la trouvera-t-il pas bien osée d'avoir parlé si vite ? Aussi se hâte-t-elle, sinon de rétracter son aveu, du moins d'en partager la douce

honte avec la nuit, *dont le voile indiscret a trahi le mystère.*

Ni Shakespeare ni M. Gounod n'avaient dit encore ici tout ce qu'ils avaient à dire. Mais la musique, plus lente que la poésie, risquait en se prolongeant de devenir monotone. Les librettistes et le musicien ont bien fait de couper un instant le duo par le petit chœur des valets et le bref et plaisant épisode de la nourrice. On ne voit qu'avec plus d'émotion reparaître Juliette et Roméo ; on n'est que plus délicieusement repris par la douceur renaissante de leur entretien.

Tout l'acte est très bien mis en scène à l'Opéra. Ce n'est pas au balcon cette fois que revient Juliette, mais sur la terrasse, derrière une grille légère ; jusqu'à la fin du duo, elle va de cette terrasse à sa fenêtre, éloignant, puis rappelant Roméo, et ces allées et venues donnent encore plus de langueur aux adieux amoureusement prolongés. Juliette ne quittera pas Roméo sans avoir tout prévu, tout préparé. Avec une tendresse grave, presque solennelle, elle s'offre à lui pour femme : elle le prie de fixer le jour, l'heure et le lieu de leur hymen. Si par malheur, ajoute-t-elle avec mélancolie, avec un vague soupçon que le

mal existe et qu'il est des amours moins purs et moins durables que le sien ; « si, comme dit à Roméo la Juliette de Shakespeare, si tu as des intentions qui ne sont pas bonnes, » oh ! alors l'ardente, mais honnête enfant, ne se donnera pas, quitte à mourir de s'être refusée.

Mais elle n'a rien à craindre. Exaltée, presque indignée, la protestation de Roméo ne se fait pas attendre. Comme tout à l'heure, les harpes s'envolent encore, mais d'un essor plus impétueux, et quand viennent les mots : *Dispose en reine, dispose de ma vie !* tous les instruments à cordes, éperdus, joignent leur unisson à la voix du jeune homme pour la fortifier et l'emporter plus haut ; tout l'orchestre s'élance vers l'enfant radieuse dans une effusion unanime d'enthousiasme et d'amour.

Ces deux êtres qui se sont rencontrés il y a une heure à peine, s'adorent maintenant pour l'éternité ; ils ont conclu le pacte de leur immortelle tendresse. Avant de se quitter, et pour la première fois depuis le commencement du duo, ils chantent ensemble ; leurs deux voix n'en font plus qu'une, comme leurs âmes. Ah ! l'adorable séparation, toujours et toujours retardée ! Quelle

lenteur à dénouer les bras enlacés, à détourner les regards confondus! Une dernière fois, Juliette rappelle son bien-aimé. Mais elle sent bien qu'il faut le laisser partir, qu'elle ne saurait lui permettre de franchir aujourd'hui le seuil de son asile. Elle rentre donc, et sa lampe s'éteint. La nuit poursuit son cours, la chaste nuit qu'ils ont respectée tous deux, qu'ils ont faite leur confidente et non leur complice. L'orchestre de nouveau peut chanter, reprendre sans trouble la cantilène du prélude. La pure mélodie ramènera dans les rêves de Juliette tous les souvenirs sans un seul remords de l'amour, et le baiser que Roméo confie à la brise ira se poser, sans le faire rougir, sur le front endormi de la fiancée.

Ce second acte, qui renferme les plus exquises beautés de *Roméo*, ne les renferme pas toutes; mais si nous voulions examiner la partition entière, l'espace aujourd'hui nous manquerait. Il faudrait rappeler d'abord l'admirable prologue, impassible récit de haine que traverse un rayon d'amour. Nous parlions plus haut du génie historique de Meyerbeer. Le maître des *Huguenots* n'eût sans doute rien trouvé de plus original et de plus grandiose. On pourrait suivre encore

ailleurs que dans le second acte le grand courant de tendresse dont le génie de M. Gounod aura été pour la musique contemporaine la source la plus abondante. Nous n'avons rappelé que le duo des fiançailles, parce qu'il est le plus complet peut-être, et que l'amour y circule, comme le sang dans nos veines, en mille petits filets dont il faut suivre attentivement le réseau délié. Le duo nuptial et le duo funèbre, sans parler du madrigal du premier acte, s'imposent plus vite à l'admiration, et le public n'a pas besoin qu'on lui signale, par exemple, la merveilleuse phrase de l'alouette, ou le fameux cri : *Juliette est vivante!* Il n'exige pas non plus qu'on le mette en demeure d'opter, ou que nous options nous-mêmes pour *Faust* ou pour *Roméo*. Qu'il admire et qu'il aime comme nous les deux partitions sœurs, et qu'il se rappelle le mot singulier mais expressif de Victor Hugo : Les chefs-d'œuvre sont comme les loups, ils ne se mangent pas entre eux.

Mais *Roméo* et *Faust*, diront peut-être les difficiles, ne sont que deux éditions du même ouvrage ; *Roméo* n'est qu'un pastiche ou une redite de *Faust*. — On ne saurait, en effet, mé-

connaître la ressemblance et la parenté des deux ouvrages. Mais quel maître a jamais différé de lui-même? Lequel s'est renouvelé au point de ne pas se faire partout reconnaître? Mozart ne pense-t-il et n'écrit-il pas toujours comme Mozart? M. Gounod, de même, parle sa langue, celle qu'il s'est faite, et, avant de le lui reprocher, il faudrait reprocher aux rosiers de porter toujours des roses. *Faust! Roméo!* deux opéras d'amour, deux variations sur le même thème, au fond toujours la même chose. — Oui; mais l'amour aussi est au fond toujours la même chose, et personne, je crois, n'a pensé encore à s'en plaindre.

Nous tenons à féliciter chaleureusement MM. les directeurs de l'Opéra. Ils ont fait à l'œuvre de M. Gounod un accueil digne d'elle; ils lui ont rendu des honneurs d'interprétation et de mise en scène qu'elle ne trouverait pas, croyez-le bien, ailleurs qu'à Paris. Aujourd'hui qu'on ne ménage guère ces messieurs, nous qui parfois leur avons adressé des reproches, esthétiques bien entendu, mais des reproches, nous aimons à les remercier très haut.

Nous n'étions pas sans inquiétude, peut-être sans prévention, en allant écouter Mme Patti.

Nous ne l'avions entendue qu'une fois ; nous ne connaissions guère que par les contes de fées cette voix et cette virtuosité légendaires. De temps en temps, les journaux racontaient que Mme Patti était à Rio-de-Janeiro ou à Buenos-Ayres, qu'elle y chantait *Lucia* ou la *Sonnambula* parmi des monceaux de fleurs et d'or ; et nous déplorions que cette rare créature eût suivi ce vulgaire chemin ; que, depuis vingt ans, elle eût pris ou qu'on eût pris pour elle le soin de son opulence et de sa renommée voyageuse plus que de sa gloire véritable ; qu'au lieu d'étudier l'art nouveau dans notre vieille Europe, elle allât porter au Nouveau Monde les débris d'un répertoire en ruine.

Nous nous disions tout cela. Mais Mme Patti n'a eu qu'à paraître, et nous avons été sous le charme. D'un bout à l'autre de son rôle, Mme Patti a été l'intelligence, la grâce et la jeunesse même ; la Juliette de Shakespeare, comme celle de M. Gounod. Avec quelle timidité et quelle modestie elle a joué le premier acte ; les autres, avec quelle tendresse câline et parfois quelle puissance et quelle sobriété ! Comme elle a écouté les instructions de frère Laurent ! Comme on a vu passer sur son visage l'appréhension,

l'horreur du sommeil semblable à la mort, comme on y a vu revenir par degrés et s'épanouir enfin la joie du réveil et de la vie retrouvée !

La voilà donc une grande artiste, celle à qui nous n'avions jamais entendu prodiguer que des noms d'oiseaux chanteurs ! Mais, direz-vous, qu'a-t-elle fait de sa voix et de sa virtuosité ? Sa voix ! Je gage qu'une jeune fille s'en contenterait encore et pour longtemps. Quelques notes du haut sans doute sont moins pures, moins faciles, mais quelle fraîcheur les autres ont gardée ! Quant à la virtuosité, aucune autre n'approche de celle-ci. On s'est étonné que le premier soir Mme Patti, légitimement émue, n'eût pas chanté la valse avec une irréprochable perfection. Je demanderai seulement leur avis aux auditeurs des jours suivants, et je demanderai surtout, avec Alfred de Musset, jugeant autrefois une autre artiste, Mlle Pauline Garcia, la permission de ne pas compter les plumes qui tombent au premier coup d'aile d'un oiseau qui s'envole.

On a cherché à Mme Patti encore d'autres querelles, indignes d'elle et indignes de nous. On lui a reproché de n'être plus assez virtuose, quand on s'était plaint jusqu'ici qu'elle le fût trop. On

lui a reproché jusqu'à son âge. Eh bien ! puisque vous voulez pour le rôle de Juliette des femmes de vingt ans, amenez-en donc, et vous verrez comme après celle-ci les autres le chanteront!

Le rôle de Capulet est tenu avec autant de noblesse que de douceur par M. Delmas, dont nous avons plaisir à signaler les progrès incessants. Il a mis beaucoup de mélancolie dans le passage du premier acte : *O folles années qu'emporte le temps*, beaucoup de dignité et d'affection dans la phrase du quatrième acte : *Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime.* Un jour, qui n'est pas loin, M. Delmas sera un artiste de premier ordre.

Quant à M. Édouard de Reszké, frère Laurent, ce n'est pas un moine ; c'est tout un chapitre, et un chapitre noble. Sa voix d'orgue donne au personnage un caractère de majesté pontificale et pour ainsi dire d'onction gigantesque. Ce torrent sonore s'épanche toujours sans brutalité ; jamais il n'emporte dans sa course les détails même les plus délicats : *Dieu qui fis l'homme à ton image*, *et de sa chair et de son sang créas la femme.* A ce mot : *la femme*, M. Édouard de Reszké donne un accent de complaisance et de

bonté qui nous a rappelé le traditionnel : « Quant à vous, mademoiselle... » des allocutions nuptiales.

Nos compliments à M. Muratet, un intelligent Tybalt, aux chœurs et surtout à l'orchestre, qui a joué comme il joue toujours quand il est dirigé par M. Gounod, et quelquefois quand il est dirigé par d'autres.

Enfin, de M. Jean de Reszké, le héros de ces belles soirées, que dire que nous n'ayons dit cent fois depuis qu'il a débuté, et que tous à la longue ne se soient décidés à dire comme nous ? Oui, la foule et ceux qui se flattent de la conduire ont fini par acclamer avec l'enthousiasme dont il est digne l'artiste aujourd'hui sans égal. Ah ! l'admirable talent, sans défaut et sans excès ! Quel style, et quelle voix ! Même au comble de la passion, quelle possession de soi, quel équilibre, quel instinct et quelle science ! Quelle jeunesse avec quelle maturité ! Il est venu pour M. Jean de Reszké, le moment glorieux, enchanteur, où un grand artiste est maître absolu de lui-même et du public qu'il a enfin conquis, ce moment auquel on voudrait dire, comme le Faust de Goethe : « Arrête-toi, tu es si beau ! »

Que M. de Reszké jouisse de son triomphe, le plus éclatant et le plus légitime que nous ayons jamais vu à l'Opéra ou ailleurs ; mais qu'il nous permette aussi d'en jouir le plus longtemps possible. On disait que les deux frères songeaient à nous quitter pour aller chercher fortune au loin. Puissent-ils demeurer en France, et, pendant quelques années encore, préférer à ceux qui les payeront le plus ceux qui les admirent et qui les aiment le mieux !





II

NOS COMPOSITEURS

Veuillent les Immortels, conducteurs de ma langue,
Que je ne dise rien qui doive être repris !

Nous allons parler de contemporains, de vivants, essayer de caractériser le talent de six compositeurs français que nous connaissons, qui nous connaissent, que nous avons salués hier, avec lesquels nous dînerons peut-être demain. Après nous avoir tenté, voici que l'essai nous intimide. Les artistes, même les plus grands, sont si ombrageux, si jaloux d'eux-mêmes ! On donne aux musiciens, trop couramment, mais non sans raison, le nom de maîtres. Ces maîtres facilement irritables, nous ne voudrions pas les blesser. Nous voudrions n'écrire d'eux que ce qu'ils auront plaisir

à lire. Nous le pouvons peut-être aujourd'hui. Aujourd'hui que nul devoir de chronique et d'actualité ne nous impose l'analyse minutieuse d'une œuvre nouvelle, prenons notre distance, reculons-nous un peu pour ne voir de ces diverses figures que l'ensemble, les grandes lignes : les belles. Laissons dans l'ombre les détails, les défauts, et donnons-nous une fois le plaisir, trop rarement permis, de dire à des artistes admirés, aimés, rien que la vérité, sans leur dire toute la vérité.

Gounod, Ambroise Thomas, Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Delibes. Tous de l'Institut ! — Oserons-nous donc témoigner encore de quelque respect pour la vieille compagnie ? N'entendons-nous pas déjà qu'on s'étonne et qu'on raille ? Quoi ! les chefs de l'école française, cette demi-douzaine de musiciens en uniforme, patentés, consacrés par une distinction officielle et par le banal honneur de tant de succès populaires !

Vous oubliez, nous dira-t-on, l'*Immortel*, ou vous ne l'avez pas compris, si vous avez restreint cette satire à la seule Académie française. Etendez-la aux cinq classes de l'Institut. Soyez de votre époque, suivez le courant, entrez dans ce

que nous appelons *le train*. Dédaignez, attaquez, méprisez d'en bas tout ce qui est en haut ; célébrez les inconnus, les obscurs, les impuissants ; ébranlez toute hiérarchie, même celle du mérite ; en art comme en politique, n'ayez plus le goût de l'élite, mais du nombre ; le règne de la médiocrité et de la foule est venu.

Beaucoup parlent ainsi maintenant et se plaisent à ces impertinents paradoxes. Ils ont tort. Sans compter que, sous prétexte de détruire des préjugés, ils créent des préjugés à rebours ; par haine de l'Académie, ils en viendraient presque à fonder une contre-Académie.

Qu'il ne soit pas indispensable, pour avoir du talent, fût-ce du génie, d'être membre de l'Institut, rien de mieux ; mais au moins qu'il ne soit pas non plus indispensable de ne pas l'être. Certes, nous aurions en musique bien des noms à citer après ceux que nous avons choisis : par bonheur, il y a plus de six musiciens en France. Mais peut-être ceux-ci méritent-ils au moins d'être nommés et étudiés les premiers. S'ils ne font pas tout l'honneur de notre école nationale, ils lui font beaucoup d'honneur. Cette école, nos voisins d'Allemagne et d'Italie auraient le droit

de nous l'envier; ils ne nous opposeraient pas un groupe d'artistes vivants d'égal mérite. A la fois personnelle et éclectique, notre musique est libre, sinon de toute influence, au moins de toute tyrannie. Elle a profité dans la mesure de ses besoins et de ses facultés du génie de nos voisins. Elle s'est servie de Wagner, par exemple, sans s'asservir à lui. Elle abonde en talents divers. Nul ne ressemble moins à M. Saint-Saëns, par exemple, que M. Massenet, sinon M. Léo Delibes, et parmi les maîtres de notre pays, aucun ne peut se vanter d'être le maître unique.

I

M. CHARLES GOUNOD

Décembre 1888.

Je crois que c'est le plus grand de tous nos vivants, et plusieurs de ses confrères eux-mêmes sont de cet avis. Du moins ils le disent. S'il fallait sacrifier toutes les œuvres des maîtres d'aujourd'hui pour en sauver une seule, il se pourrait que le suffrage universel demandât à l'unanimité

le salut de *Faust*, et pour une fois il aurait peut-être raison.

La musique de M. Gounod est de notre âge, mais déjà notre génération a vieilli plus qu'elle ; elle demeure et nous passons. Du *Faust* de M. Gounod, chaque fois qu'on y revient, on pourrait répéter ce que disait Gœthe du sien : « Le cœur est toujours secoué par les frissons de la jeunesse à l'approche de ces magiques apparitions. » Quoi qu'en pensent les prétendus progressistes de notre temps, et les envieux, qui sont de tous les temps, le chef-d'œuvre de Gounod, celui que depuis lors il n'a jamais dépassé, ni peut-être même atteint, *Faust*, est en possession de la gloire et d'une gloire légitime et durable.

Cette musique a été comme une source nouvelle, jaillie de notre sol. M. Gounod a fait une langue musicale que personne n'avait parlée encore et que beaucoup ont essayé de parler depuis. Remontez dans l'histoire de l'école française, vous ne rencontrerez rien de pareil : ni chez Berlioz, ni chez Halévy, ni chez Auber, ni chez Boïeldieu, ni chez nos vieux maîtres du dix-huitième siècle. Gounod a trouvé, créé quelque chose, et l'on n'est un grand artiste qu'à ce prix.

Ce quelque chose est difficile à définir, à préciser avec des mots : car la critique d'art, surtout la critique musicale, ne peut malheureusement, comme la critique littéraire, s'aider d'exemples et de citations. Et puis les sentiments, les sensations même, dont elle traite bien plus que des idées, s'indiquent, mais ne se démontrent guère.

C'est justement tout un ordre de sentiments et de sensations, dont M. Gounod a renouvelé l'expression : l'amour. Il a transformé l'amour en musique. M. Ambroise Thomas, nous le verrons, est surtout un mélancolique ; M. Gounod est un amoureux (il va sans dire que nous ne parlons que de l'artiste). Ma grand'mère chantait jadis : « C'est l'amour, l'amour, l'amour, qui mène le monde à la ronde. » M. Gounod devrait bien mettre en musique cette chanson-là. Avec sa barbe blanche, ses yeux clairs et profonds, ses grands gestes qui bénissent, quand il parle ou qu'il chante d'une voix émue et haletante, il ressemble à un apôtre de l'amour. Amour sacré, amour profane ; amour de l'Évangile et de l'Imitation, ou de Shakespeare et de Gœthe ; amour de Dieu ou de ses créatures ; amour de la tête, du cœur ou des sens, il les a tous compris et tous

éprouvés. (De plus en plus il va sans dire que nous ne parlons que du musicien.) Des artistes que nous étudions, avec M. Massenet, dont la flamme pourrait bien s'être allumée à son foyer, il est le plus ardent, le plus passionné, et voilà peut-être pourquoi il est le plus grand.

Cette ardeur, cette passion, il les a portées à la fois dans la musique de théâtre et la musique d'église ; il les a partagées entre ces deux moitiés de son génie et de sa longue carrière. Il a servi deux maîtres, et, loin de trahir aucun des deux, il a tenté de les réconcilier. On s'en est étonné, scandalisé même, et on a eu tort. Jamais dans l'œuvre de M. Gounod l'amour divin n'a été, je ne dirai pas profané, mais terni seulement par le voisinage ou l'ombre des humaines amours. Marguerite, par exemple, a péché par tendresse, et c'est par une autre tendresse qu'elle est sauvée. Il n'y a là rien de choquant. La pécheresse, ou plutôt la victime, a mérité d'emporter au ciel le nom et le souvenir du bien-aimé. Le dernier cri que Gœthe ait mis sur ses lèvres : Henri ! Henri ! est un appel à Faust qu'elle voulait emmener et que le Dieu de miséricorde eût reçu dans son sein avec elle.

Quant à *Roméo*, rien n'est plus pur que cet adorable et long duo : de fiançailles d'abord, puis d'hymen et enfin de mort. Ici Dieu n'a rien à pardonner ; il n'a qu'à bénir et à immortaliser de chastes et douloureuses amours.

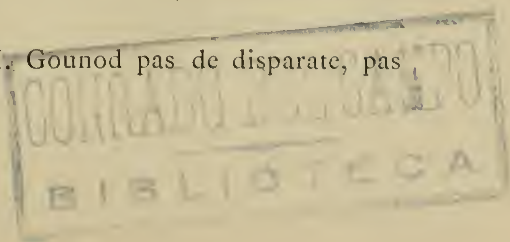
Certaine critique s'est donc fourvoyée, elle a manqué de justesse autant que de convenance quand elle s'est permis d'appeler l'œuvre de M. Gounod un mélange de mysticisme et d'érotisme. Il n'y a là qu'une injure gratuite. Nulle part on ne peut relever chez M. Gounod une infraction aux convenances esthétiques, un compromis suspect entre les choses humaines et les choses de Dieu. L'auteur de *Faust* n'est pas de ces artistes auxquels on peut reprocher, tout en admirant leur talent et leur imagination originale, d'avoir non pas avili, le mot serait trop gros, mais affadi les sujets divins. Le choral des Epées a la carrure d'un choral de Haendel, et les psaumes de la pénitence planant sur Marguerite éperdue ne sauraient indigner les échos de l'église.

La phrase du peuple agenouillé autour du cadavre de Valentin, cet admirable plain-chant funèbre, est-ce encore de la religiosité mondaine ?

Et dans le trio de la prison, dans le triple et sublime élan de Marguerite vers le ciel, assomption d'une âme délivrée, reste-t-il une trace d'humanité et la moindre souillure de la terre?

Quant à la musique religieuse de M. Gounod, ardente, passionnée, elle n'est pas pour cela profane. Mais dans *Rédemption*, dans *Mors et vita*, dans l'acte de baptême de *Polyeucte* (un admirable fragment trop oublié), jusque dans cet *Ave Maria* dont le maître a réchauffé le prélude du vieux Bach, partout on retrouve l'auteur de *Faust* et de *Roméo*. — D'accord, ainsi qu'on retrouve dans le *Requiem* le maître de *Don Giovanni*. Ni Mozart ni M. Gounod n'ont manqué pour cela au respect qu'on doit à Dieu. Telle phrase du baptême de *Polyeucte* rappelle une ritournelle de *Roméo*; c'est possible; mais notre cœur fait-il tant de distinctions? Sont-elles si nettement séparées, les régions de notre âme? Pour toutes nos tendresses, avons-nous plus d'un mot: aimer? et quand ils atteignent une certaine hauteur, tous nos sentiments ne se purifient-ils pas, tous nos amours ne se fondent-ils pas dans l'amour?

Ainsi chez M. Gounod pas de disparate, pas



de dissonance; plus que toute autre, son âme est une.

On ferait de ses héroïnes une galerie charmante : Marguerite à sa fenêtre ; Juliette endormie sur le marbre de son tombeau ; Mireille effeuillant les rameaux d'un mûrier; Sapho debout sur la falaise et donnant le dernier baiser à sa lyre d'or. Dans la musique de M. Gounod plus que dans tout autre, la femme tient la première place, et ce n'est pas du nom de Faust, mais de celui de Marguerite qu'il aurait dû nommer son chef-d'œuvre.

Le *Faust* de M. Gounod, a-t-on dit encore, n'est pas celui de Gœthe. Non certes, ou du moins il n'est pas tout le *Faust* de Gœthe, et cela, aucun *Faust* ne l'a encore été, pas plus celui de Schumann que celui de Berlioz ; aucun peut-être ne le sera jamais. C'est l'éternelle et glorieuse destinée des œuvres comme celle de Gœthe : tous les artistes (et ils sont nombreux) qui les interprètent, les interprètent à leur manière. Les trois grands *Faust* de la musique renvoient au *Faust* original, dont ils sont tous illuminés, un rayon de sa lumière transformée à leur foyer. M. Gounod s'est peu attaché au côté fantastique et philoso-

phique de *Faust* ; il s'est moins soucié de Méphistophélès et de Faust lui-même que de Gretchen. Dans le poème immense, parfois ténébreux, où l'un des plus vastes esprits modernes a jeté ses pensées, ses théories, ses croyances, où se heurtent le moyen âge et l'antiquité, la terre, le ciel et l'enfer, il n'a vu que la blanche figure d'une enfant de quinze ans ; il a consacré toute la douceur de son génie, toute la tendresse de son âme à chanter une simple et triste aventure d'amour.

Mais de quelle voix il l'a chantée ! Jamais, on ne saurait trop le redire, jamais la musique n'avait aussi finement noté les plus exquises nuances de l'amour : jamais elle n'en avait rendu ainsi le sentiment et la sensation à la fois : troubles, craintes, pudeur, désirs et défaillances, frissons de corps et d'âme, dans la scène du jardin tout est rendu, tout jusqu'aux délices du baiser.

Le duo, depuis le commencement jusqu'à la chute du rideau sur le ricanement de Méphistophélès, n'est qu'une leçon et un exemple d'amour. On en pourrait étudier et expliquer chaque phrase, depuis celle-ci : *Laisse-moi contempler ton visage*, qui monte des lèvres de Faust à l'o-

reille de Marguerite, et glisse comme une longue caresse le long de ce corps virginal jusqu'au cri de Marguerite ouvrant enfin les bras au bien-aimé. Même dans l'orchestre on sent l'amour. Je connais, tandis que Marguerite chante à sa fenêtre, un contre-chant de flûte si doux, si enveloppant, qu'il justifie la brusque question du maître, un soir que nous écoutions *Faust* ensemble et qu'en entendant soupirer cette flûte, il s'écria : Sens-tu des cheveux de femme autour de ton cou ? — Le fait est qu'il n'y a pas une musique comme celle de Gounod pour vous faire sentir de ces choses-là.

Voilà un des mots de M. Gounod dans le genre amoureux. Il en a dans tous les genres, et je ne sais rien de plus original, de plus intéressant et de plus profitable que la conversation intime du maître. Aucun artiste ne s'est moins que lui spécialisé dans son art, encore moins dans son métier. Personne n'a mieux compris pourquoi les Muses, comme les Grâces se tenaient par la main. M. Gounod a des clartés de tout, et des clartés dont parfois s'illuminent de grands horizons. Il comprend Mozart comme personne, comme Mozart peut-être ne se comprenait pas lui-même.

Son expression est pittoresque et son discours chaleureux. Il a des boutades étranges et d'heureuses formules. Un jour il dira à un directeur de théâtre après une mauvaise représentation de *Faust :* Vous lâchez vos artistes à travers ma partition comme des veaux à travers un potager. Une autre fois, parlant avec inquiétude de certaines tendances dangereuses et des voies incertaines où la musique menace de s'engager, il énoncera ce précepte qu'on ferait bien de méditer : En art, il ne faut jamais de bornes, mais toujours des bases.

Et comme les gestes du maître accompagnent bien ses discours ! La première fois que je l'ai vu, c'était le jour de ma première communion, et il était à mes genoux, par terre, sur la place de l'église. On lui avait demandé pour moi sa bénédiction de musicien, et c'est lui qui me demandait ma bénédiction de néophyte. Je ne me rappelle plus très bien comment je m'en suis tiré ; mais je ne souhaite pas aux enfants timides de faire de cette façon la connaissance d'un grand homme.

II

M. AMBROISE THOMAS

Décembre 1888.

Il est un mot, très beau par lui-même, mais que, je ne sais pourquoi, l'usage, dans le langage esthétique surtout, a déprécié, dépouillé de sa haute et noble signification ; c'est le mot : honnête. On dirait peut-être encore avec une certaine énergie de louange : C'est le plus honnête des hommes ; on n'oserait guère dire, sans craindre de ne pas en dire assez : le plus honnête des musiciens. Tant pis ! Nous aimerions pouvoir rendre à cet éloge toute sa force et toute sa pureté pour l'appliquer sans réserve à M. Ambroise Thomas.

Né à Metz, en 1811, M. Ambroise Thomas reste des nôtres, n'en déplaise à certain critique d'outre-Rhin qui s'est permis un jour de revendiquer pour l'Allemagne le musicien de Lorraine, oubliant sans doute qu'on ne s'empare pas de

l'art comme du sol français. Français de toute son âme, M. Ambroise Thomas passe tour à tour ses rares semaines de loisir aux deux extrémités de notre vieille France, opposées comme les deux aspects de son talent ; il est l'hôte de la rieuse Provence et de la Bretagne mélancolique, comme il est l'auteur du *Caïd* et d'*Hamlet*.

L'auteur du *Caïd!* Peut-être lui plaît-il encore de se rappeler qu'il le fut, mais il lui plaît moins qu'on le lui rappelle. Le grand vieillard sérieux n'aime pas qu'on ramène sur ses lèvres le rire d'autrefois. Pourquoi ce scrupule ? Il était si franc et si français le rire du *Caïd !* Péché de jeunesse, dites-vous, mais alors un de ces péchés charmants dont il n'y a pas lieu de se repentir. Eussions-nous fait *Mignon* et *Hamlet* et *Françoise de Rimini*, nous n'oublierions jamais le *Caïd:* ce coin d'Algérie, de la vieille Algérie fantaisiste, pays d'odalisques et d'eunuques, de modistes et de tambours-majors. « J'aime les militaires », disait la Grande Duchesse, et elle avait raison. Hélas ! il n'y en a plus maintenant ; il n'y a que des soldats, et c'est tout autre chose. La guerre désormais sera terrible ; elle ne sera plus joyeuse et gaie sous le grand soleil d'Afrique, fantasia

sanglante, il le fallait bien, mais brillante aussi, pleine d'entrain et de verve, plus que de haine et de fureur. Ah ! les petites garnisons algériennes, qu'elles devaient être charmantes jadis, et comme nous savons gré au *Caïd* de nous garder une vision, fût-elle bouffonne, d'un temps et d'une vie qui ne sont plus !

Très promptement le talent de M. Ambroise Thomas s'est assombri et la tristesse a pénétré dans cette âme. Du *Songe d'une nuit d'été*, repris il y a deux ans, je crois, à l'Opéra-Comique, quelle est la meilleure page ? Une page de rêverie, presque de tristesse : l'entrée de Shakespeare dans le parc de Richmond. C'est la nuit, une pâle nuit d'Angleterre, baignant d'incertaines clartés les chênes et les pelouses humides. Shakespeare marche lentement sous les arbres ; il aspire le parfum des fleurs et les voluptés de l'ombre, mais celles dont parle le poète : « les tièdes voluptés des nuits *mélancoliques* ». Voilà le mot qui s'impose, le mot qui désormais et de plus en plus va caractériser la musique de M. Ambroise Thomas. « *Ah ! si ce n'est qu'un songe, prolonge cet instant de bonheur !* » Impossible de se rappeler la chute mélodique de cette

phrase sans en ressentir aussitôt le charme triste. A ce même *Songe d'une nuit d'été*, lorsque, à l'occasion de la reprise dont nous parlons, le compositeur a ajouté une page nouvelle, est-ce un couplet jovial pour Falstaff? est-ce un air vocalisé pour la Reine? Non : c'est encore une mélodie rêveuse pour Shakespeare, un retour pensif vers les années d'enfance et vers les premiers horizons.

Après le *Songe*, *Mignon*. — Décidément la gaieté s'éteint chez le musicien. Philine rit du bout des lèvres, et d'un rire impertinent, presque agaçant, qui ne nous gagne pas. Au contraire, quelle tristesse attirante que celle de la petite bohémienne ! *Connais-tu le pays où fleurit l'oranger?* Ni Schumann ni M. Gounod n'ont trouvé pour le célèbre *lied* de Gœthe une aussi touchante mélodie, aussi pénétrée de la *Sehnsucht* allemande, ce double sentiment fait de désir et de regret. Dans ce chant il y a du souvenir et de l'espérance, avec un souffle d'Italie, la caresse d'une atmosphère tiède et parfumée. Nos décadents, qui se plaisent aux impressions et aux expressions transposées, ne manqueraient pas de déclarer que cette romance est bleue, bleue

comme le ciel de là-bas qu'elle semble refléter. La Mignon de M. Ambroise Thomas est bien ici celle de Gœthe : songeuse, un peu effarouchée, tâchant de ressaisir des visions, des harmonies à demi effacées, les cherchant de la voix, du regard, et même, comme sur la poétique toile de Scheffer, les suivant de son doigt levé, d'un geste qui semble demander le silence pour regarder dans le lointain et pour écouter dans le passé.

L'œuvre maîtresse de M. Ambroise Thomas, la plus sombre et la plus belle, c'est *Hamlet*. Ici, même sur les lèvres d'Ophélie, à partir du premier duo : *Doute de la lumière*, plus un sourire qui ne soit amer ou douloureux ; au quatrième acte, une grâce et une poésie charmantes, mais celles de la mort. Le drame de Shakespeare convenait très bien au musicien. Dans *Hamlet*, on doit admirer l'inspiration grave, austère, une homogénéité de composition, qu'il ne faut pas, comme on l'a fait, traiter de monotonie ; de plus, la couleur et l'unité de l'ensemble, la noblesse, la grandeur et la tristesse infinie du personnage d'Hamlet. La musique a simplifié cette étrange figure, qu'elle n'aurait pu rendre dans toute sa complexité. Elle nous a montré *Hamlet* avant tout malheureux,

aux prises avec son atroce et double souffrance : la mort de son père et le crime maternel. De cette source vive ont jailli les plus belles inspirations de M. Ambroise Thomas. La scène de l'esplanade pourrait, de ce point de vue, être analysée tout entière, tellement elle abonde en accents de tendresse et de douleur. Est-il rien de plus touchant que la phrase : *Mais, que redoutons-nous de ceux que nous perdons, s'ils nous ont aimés sur la terre?* rien de plus respectueux et de plus suppliant que l'invocation : *Spectre infernal, image vénérée.* Et comme la scène est bien terminée par l'explosion du désespoir : *Ombre chère, ombre vengeresse!* Dans cette âme, tout à l'heure troublée seulement et chancelante, quel écroulement de toute foi, de toute espérance, de tout amour, quelle irréparable ruine et du passé et de l'avenir !

Mille détails de cette scène et de bien d'autres révèlent une intelligence délicate de la poésie, une sensibilité musicale, que les moindres nuances littéraires impressionnent. Quand le spectre a dénoncé le crime de la Reine, quel mouvement d'horreur, quel frisson de honte filiale sur ce seul cri : *O ma mère! ma mère!*

Désormais ces deux mots : *Ma mère*, répugneront aux lèvres d'Hamlet. Il appellera la Reine : Madame. Une fois seulement, après le terrible duo de l'oratoire, après la nouvelle apparition du spectre, il dira au moment de se retirer : *Dormez en paix*, et c'est avec un effort douloureux, presque avec un sanglot, qu'il ajoutera : *Ma mère !*

Plus on relit la partition d'*Hamlet*, plus on y découvre la tristesse partout répandue, fût-ce dans les scènes accessoires, par exemple, au début de la scène des comédiens, dans le commentaire orchestral des paroles d'Hamlet : *C'est le vieux roi Gonzague et la reine Genièvre.* Quelle amertume encore et quel accablement dans cette autre scène très brève, mais très expressive, où le Roi tend à Hamlet une main que le prince refuse de toucher, où la Reine veut rappeler l'image d'Ophélie devant les yeux déjà égarés de son fils ! Tout l'effet, toute l'éloquence de la musique est dans certaine ritournelle qui presque partout caractérise le personnage d'Hamlet et qui circule ici sous ses moindres paroles, errante comme la rêverie du pauvre prince et morne comme ses regards voilés de pleurs.

Dans l'œuvre de M. Ambroise Thomas,

Hamlet garde la place d'honneur, que *Françoise de Rimini* n'a pas encore réussi à partager. Françoise de Rimini ! Le maître ne pouvait sans doute échapper au prestige de ce nom mélancolique, de cette figure douloureuse entre toutes les figures de femmes. Mais était-il prudent de faire cinq actes d'opéra avec trois ou quatre tercets de Dante, et de vouloir fixer, ne fût-ce que pour quelques heures, cette ombre adorable qui ne doit que traverser la nuit ? Du moins, le choix seul du sujet montre que M. Ambroise Thomas entend marcher jusqu'au bout dans la voie qu'il a choisie. Le maître austère n'est pas, comme M. Renan, par exemple, de ceux qui s'égayent en vieillissant. De plus en plus, il trouve que la vie est grave et qu'il faut conformer son âme à la vie. Pauline dit quelque part dans *Polyeucte :* « Voilà quel est mon songe. — Il est vrai qu'il est triste, » répond Stratonice. Ce doit être l'opinion de M. Ambroise Thomas sur le songe de la vie.

III

M. ERNEST REYER

19 janvier 1889.

Si M. Gounod a l'air d'un apôtre, M. Reyer a l'air d'un soldat; quelques-uns disent d'un sous-officier, et de cavalerie. Non moins que la physionomie, il a l'allure militaire, le parler bref, la poignée de main brusque et vigoureuse, et quand il vous demande de vos nouvelles, c'est d'un ton de commandement. Comme sa démarche et son abord, sa critique a quelque chose de franc et de belliqueux, tout en restant toujours de bonne guerre et de bonne compagnie. Avant de rendre hommage au compositeur, inclinons-nous devant le critique; il n'en est pas de plus compétent que le successeur de Berlioz aux *Débats*, ni, je crois, de plus impartial, et, dans la bonne acception du mot, de plus impersonnel. Si la critique des artistes par un artiste a des inconvénients, elle a des avantages aussi, ne fût-ce que le droit, pour

celui qui l'exerce comme M. Reyer, de répondre au fameux et stupide argument : « Vous n'en feriez pas autant : C'est vrai ; je ferais mieux. »

M. Reyer aurait souvent ce droit-là. Il n'en use jamais, et ses lecteurs lui savent gré et de son talent et de sa modestie.

Nous avons à peine l'honneur de connaître personnellement M. Reyer ; on le rencontre peu. Une fois seulement, nous avons dîné avec lui à Milan, chez Verdi, quelques jours après la première représentation d'*Otello*. L'auteur de *Sigurd*, qui fut très gai ce soir-là, se souvient-il encore d'avoir chanté, accompagné au piano par Verdi lui-même, un air de *Nabucco*, je crois ? Avec sa grosse moustache et sa voix un peu bourrue, il ressemblait au sergent Sulpice de la *Fille du Régiment*.

Ceux qui aiment à se figurer la physionomie d'un artiste d'après ses œuvres, ne s'imagineraient pas M. Reyer tel qu'il est. Que voulez-vous ? On peut avoir l'air martial, tout en étant l'auteur de *la Statue* et de *Sigurd*. Ne parlons pas de *Maître Wolfram*, un acte négligé depuis longtemps et que M. Paravey, dit-on, a l'intention de reprendre. Ne parlons pas non plus d'*Erostrate*,

représenté dans de mauvaises conditions, qu suffiraient à expliquer sa mauvaise fortune. *Erostrate* fut joué pendant l'année terrible, ou au sortir de cette année-là, quand on était encore sous l'impression d'incendies plus récents et plus honteux, hélas! que celui du temple d'Éphèse. L'écho du canon vibrait encore à nos oreilles et toute autre musique avait peine à se faire écouter. On nomme maintenant M. Reyer, et c'est justice: l'auteur de *Sigurd;* mais avant *Sigurd*, on aurait dû l'appeler déjà l'auteur de *la Statue*. On ne le faisait point, et *la Statue* n'a jamais été populaire. Le sera-t-elle un jour? Je ne crois pas. La faute en est au livret languissant, monotone, antithéâtral, dont, à la scène, cette charmante musique ne peut triompher. Jamais une représentation de *la Statue* ne nous a fait la moitié du plaisir que nous en donne la lecture.

M. Reyer connaît et comprend l'Orient. Il en a voulu exprimer dans son œuvre certains aspects que n'avait pas rendus Félicien David. L'auteur du *Désert* et de *Lalla-Roukh* était un contemplatif et un rêveur. De l'Orient sans doute il aimait surtout le repos et le silence, cette monotonie, cette mollesse du ciel et de l'air qui fait les

jours uniformes et délicieux. Il aimait la solitude et l'immobilité des sables sous le soleil et sous les étoiles, le profil lointain des caravanes, et les oasis de palmiers, et les étangs endormis où se reflète l'or du soir. Félicien David a subi cet engourdissement où l'Orient nous plonge, cette exquise et languissante paresse, ce demi-sommeil perpétuel qui donne à la vie l'attrait et le vague d'un rêve.

L'Orient a bien ces charmes-là ; mais il en a d'autres, que M. Reyer a goûtés. Mouvement, gaieté, fourmillement d'une foule bigarrée dans des rues étroites et sonores, entre deux rangs de maisons peintes, poésie moins indolente et plus active, on trouve aussi tout cela là-bas. M. Reyer les connaît, ces matinées du Caire où tout semble vibrer de lumière et de sonorité, où, dès le seuil de sa porte, on est saisi par je ne sais quelle allégresse de vivre dans le soleil et dans le bruit, au milieu des parfums, des sons et des couleurs. Nous avons encore dans l'oreille le cri des âniers piquant leurs bêtes, le tintement des gobelets de cuivre entrechoqués par les marchands d'eau fraîche, le sifflement des dévidoirs chargés de soie et d'or ; nos yeux gardent toujours l'éblouissement

des mosquées rouges et blanches, des étoffes, des tuniques, des babouches, et des grandes taches de soleil sur la terre brune.

Tout cela, ce n'est plus le rêve, mais la vie; ce n'est plus *le Désert* ni *Lalla-Roukh*, c'est le second acte de *la Statue*, animé, pétillant d'esprit et d'entrain, papillotant, éblouissant comme la *Sortie de l'École turque* de Decamps. De quoi s'agit-il? De la noce d'une jeune fille avec une espèce de vieux pacha grotesque, son oncle. Voici les amis qui accourent en foule, se bousculant pour franchir la porte trop étroite du logis. Le vieux les a convoqués pour les mettre au courant. Avec un empressement comique, curieux comme des singes et piaillant comme des moineaux, ils se saluent et s'interrogent. Les cris de *Bonjour! Bonjour!* se croisent et les questions s'échangent en un chœur babillard et charmant. En quelques mots, le bonhomme informe ses amis de son mariage fixé à l'après-midi même, et aussitôt le chœur de reprendre, non plus pour questionner, mais pour congratuler avec tous les salamalecs d'Orient. Ce second chœur : *Permettez qu'on vous félicite,* est encore mieux venu que le premier. Des harmonies originales, des rentrées

ingénieuses lui donnent une charmante couleur; il a bien le ton d'affabilité souriante qui règne en réalité dans ce petit monde aimable des *Mille et une Nuits*. Il y a, même en musique, des tableaux de genre, et le second acte de *la Statue* restera parmi les plus exquis. On relèverait encore mille détails pittoresques, notamment un autre chœur : *Il est midi: sans plus attendre, il faut nous rendre chez le Cadi*. Ce mot de Cadi vient ici à merveille. Nous y croyons nous-mêmes, au Cadi, tellement cette musique nous donne l'impression et l'illusion du milieu où elle veut nous transporter. Jamais on n'irait de ce train-là chez un notaire d'Europe. Et le glapissement de l'eunuque : *Hors d'ici les soins jaloux, chantons les nouveaux époux!* Il faut s'être arrêté sous les fenêtres d'une maison arabe où se célébrait un mariage pour comprendre la vérité de ces gloussements de fête.

Avec la gaieté on trouve aussi dans *la Statue* la mélancolie de l'Orient. La scène de Margyane auprès de la source est d'un musicien égal à Félicien David par le sentiment et la poésie, et peut-être supérieur à lui par le savoir et le style. Un paysage est un état d'âme, a dit Amiel. Ici

l'accord est parfait entre le personnage et la nature; l'âme de la jeune fille et l'âme de la solitude sont unanimes. Sa cruche sur l'épaule, Margyane vient à la fontaine pour y puiser de l'eau et pour rêver d'amour : d'un amour qu'elle voudrait, comme cette onde même, bienfaisant et doux au bien-aimé. On entend sourdre et chanter la claire fontaine; le murmure continu de la longue ritournelle, puis de l'accompagnement, semble le murmure de l'eau. Bientôt la voix de la jeune fille se mêle à la voix de la source, et toutes les deux se confondent, promettant au voyageur fatigué, l'une la fraîcheur et l'autre l'amour, doubles délices pour les lèvres altérées du pèlerin. Mélodie, harmonie, orchestration, tout est délicieux dans cette scène, depuis le récitatif de Margyane s'approchant avec émotion, presque avec piété, de l'eau, ce trésor du désert, jusqu'à la chute finale de la phrase, qui demeure suspendue et flottante dans l'atmosphère immobile et rafraîchie.

La silhouette et, pour ainsi dire, l'attitude musicale de Margyane annoncent déjà la grâce noble d'une autre héroïne, plus imposante celle-là et de race divine, qui devait porter le talent de M. Reyer à des cimes où peut-être on n'espérait pas le voir

atteindre. *Sigurd* marque plus qu'un pas en avant : un grand coup d'aile. Le second et le quatrième acte renferment des pages d'une poésie étrange et puissante, des beautés austères et pures, exemptes toujours de mollesse et de sensiblerie, sans pour cela manquer de grâce, mais d'une grâce un peu farouche ; ni de tendresse, mais d'une tendresse chaste, qui ne provoque pas le désir et ne promet pas la volupté.

L'apparition de *Sigurd* a provoqué beaucoup de discussions et de dissertations. On a cherché des rapports entre la nouvelle œuvre et les drames lyriques de Wagner : on en a vu beaucoup plus qu'il n'y en a réellement, et d'un côté l'on a crié bravo, de l'autre haro au musicien qu'on disait inspiré du maître de la *Tétralogie*. Selon nous, ce qu'il y a de plus wagnérien dans *Sigurd*, c'est le livret. La pièce n'est qu'un abrégé des deux derniers drames de l'*Anneau du Nibelung*, du dernier surtout : *le Crépuscule des Dieux*. On a resserré en une soirée, on a réduit à la mesure de nos pauvres petites facultés françaises cet interminable cours de mythologie germanique. On en a tiré pour nous, modestes écoliers, un véritable *Selectæ historiæ sacræ*. Il y a dans le poème de

Sigurd bien des longueurs encore, et bien des lourdeurs ; trop de guerriers bras nus, qui portent des plumes d'oiseau sur la tête, des peaux de loup sur le corps et qui boivent dans des cornes de buffle ; trop d'appareil préhistorique et de ferblanterie ; mais il y a aussi une poétique légende, celle de la vierge guerrière endormie dans son palais de flamme et s'éveillant, à la voix d'un héros, pour aimer et pour souffrir. Brunehild est une adorable figure ; au milieu de ces hommes rudes et barbares, elle vient comme une messagère divine de tendresse et de charité.

M. Reyer a poétiquement rendu cette tendresse surhumaine, cet amour plus pur que les amours de la terre. Chaste est le cœur de Brunehild ; chaste celui de Sigurd même. Ne chante-t-il pas : *J'ai gardé mon âme ingénue à la fiancée inconnue?* et l'aveu de sa virginité virile ne manque ni de noblesse ni de fierté. Plus loin, dans le bel air : *Hilda, vierge au pâle sourire*, se retrouve la même pureté mâle. Comparez cette phrase à la cavatine de *Faust : Salut, demeure chaste et pure*, et vous sentirez la différence des deux amours. La romance (qu'on nous passe ce mot) de Sigurd est plus noble ; c'est le chant d'un héros, et d'un

héros du Nord; c'est de la musique pure comme la neige des glaciers.

Plus immatérielle encore est l'inspiration du quatrième acte, le plus beau de tous, et de la grande scène entre Sigurd et Brunehild. Dans le monologue pathétique de Sigurd, que termine la poétique vision : *Et t'entendre chanter en tournant ton fuseau;* dans la phrase adorable : *Des présents de Gunther je ne suis plus parée;* dans le duo de la fontaine, pas une seule note de sensualité. Comme Marguerite, Brunehild effeuille des fleurs, mais non des fleurs conseillères de caresses et de volupté; elle les effeuille sans trouble, sans défaillance physique. La noble phrase : *la Valkyrie est ta conquête*, trahit une reconnaissance attendrie et souriante, un complet abandon, mais de l'âme seule. Nulle part on ne sent dans cette musique, comme dans celle de M. Gounod, l'invisible présence et l'invincible attrait du baiser.

Nous aurions encore, à propos de *Sigurd*, beaucoup à dire et beaucoup à louer. Le musicien a su proportionner dans son œuvre la nature aux personnages. Le paysage du second acte notamment est grandiose. Nous ne sommes pas ici dans un bois sacré de la Grèce, dans un

bosquet d'oliviers jetant leur ombre fine sur une déesse de marbre, mais dans le sanctuaire immense et sombre d'un panthéisme primitif, d'un culte sévère, peut-être cruel. Des cantiques austères retentissent sous la futaie antique, et l'invocation même à Freia semble, tant elle est grave et hiératique, s'adresser à quelque Vénus cosmique, à l'amour principe impersonnel de l'universelle vie, plus qu'à la déesse blonde, patronne des baisers humains.

Cette grandeur et cette élévation de la pensée semblent caractériser de plus en plus le talent de M. Reyer. Sans doute, nous retrouverons le même idéal, peut-être encore idéalisé, dans la *Salammbô* que nous promet le compositeur. Que dis-je ? Ce n'est pas à nous qu'il la promet ; c'est à Mme Caron, l'éminente interprète de Brunehild. Là où elle sera, a dit M. Reyer, là sera *Salammbô*. Qu'on se hâte donc de donner au musicien l'interprète qu'il réclame et, plutôt que de le laisser aller à elle, qu'on la fasse venir à lui[1].

1. Depuis lors, M. Reyer a décidé que *Salammbô* serait créée par Mme Caron à la Monnaie de Bruxelles.

IV

M. CAMILLE SAINT-SAENS

26 janvier 1889.

S'il fallait en deux mots caractériser M. Saint-Saëns, on devrait l'appeler le meilleur musicien de France. Il n'y en a pas un autre qui sache son métier et son art comme l'auteur d'*Henry VIII*, qui excelle comme lui dans tous les genres, et qui ait, je ne dis pas plus de génie, mais autant de talent.

Il avait sept ans, disait un jour Gounod, que déjà il n'avait pas d'inexpérience. — Je le crois bien ! Quand M. Saint-Saëns était petit, sa mère, paraît-il, réglait toutes les pendules de la maison de manière à leur faire sonner successivement et sans interruption les douze coups de midi, et l'enfant se plaisait à comparer les sonneries entre elles, à chercher les différences des timbres et des vibrations. D'autres fois, il notait la chanson de la bouilloire sur le feu. Un jour, écoutant

passer un visiteur dans une pièce voisine de celle où il se trouvait, il remarqua que ce monsieur faisait, en marchant, une noire et une croche. M. Saint-Saëns fut un enfant prodige, et de si bonne heure, qu'on est toujours disposé à le croire plus âgé qu'il ne l'est réellement.

M. Saint-Saëns n'est pas seulement symphoniste ; mais il l'est d'abord. Son œuvre instrumental, qui suffirait à la renommée de tout autre, a fait beaucoup pour la sienne. L'auteur de la *Danse macabre* et du *Rouet d'Omphale* est même plus populaire que celui du *Déluge*, et l'exécution de la symphonie en *ut* mineur marquera sans doute dans la vie de M. Saint-Saëns une date encore plus mémorable, et pour lui et pour nous, que la représentation d'*Henry VIII*. A lui seul, M. Saint-Saëns a composé plus de musique de chambre et d'orchestre que tous ses collègues de l'Institut réunis. Il a vengé l'art symphonique de l'abandon où le laissent trop de musiciens, qui bornent à des succès plus faciles, plus populaires et mieux rétribués leurs ambitions moins nobles et leurs efforts moins désintéressés. Il l'a vengée, la muse divine, dont les pieds n'ont jamais daigné fouler les tréteaux du théâtre,

fût-ce pour chausser le cothurne d'or. Il a été la rejoindre et l'adorer dans les retraites où elle vit de sa vie immortelle, où elle enchante aujourd'hui sa solitude du souvenir des chefs-d'œuvre qu'elle a jadis inspirés, où monte à peine l'écho des applaudissements prodigués à ses sœurs, plus fêtées parce qu'elles sont moins fières. C'est elle peut-être que M. Saint-Saëns a le plus aimée et dont il a été aimé le plus, la muse à qui l'humanité doit les plus purs chefs-d'œuvre, dont les plus grands maîtres, Haydn, Mozart et Beethoven, ont été les amis et les serviteurs. Musique de chambre et musique d'orchestre : sonates, trios, quatuors, symphonies, voilà la musique par excellence, supérieure à tout langage humain, celle où chante sans paroles l'âme de chacun de nous, celle qui éveille au plus profond de nous-mêmes le chœur mystérieux des voix intérieures, celle qui inspire à ses fidèles une tendresse si passionnée, que pour sauver les quatuors à cordes de Mozart et les symphonies de Beethoven, ils seraient capables peut-être de sacrifier même *Don Giovanni* et *Fidelio*.

Dans la musique de chambre et d'orchestre, M. Saint-Saëns a brillamment réussi. J'ai honte

de me souvenir que jadis son concerto en *sol mineur*, exécuté au Conservatoire par l'auteur lui-même (quel surcroît de remords!), m'a beaucoup ennuyé. Il est vrai que j'étais enfant alors, que j'adoptais respectueusement l'opinion manifestée autour de moi par les abonnés. Eux-mêmes, depuis lors, se sont amendés comme moi. L'an dernier, je les ai vus applaudir l'étonnante *Danse macabre*. L'un d'eux m'a seulement demandé, naïvement émerveillé par certaines notes de harpes au début, « avec quoi l'on pouvait produire un effet aussi extraordinaire ».

Dans ses poèmes symphoniques, M. Saint-Saëns use avec goût et discrétion des ressources descriptives de la musique. En général, il indique seulement le sujet du morceau par un titre qui guide l'imagination sans la contraindre. Bien qu'elles sachent éveiller en nous des sensations matérielles ou des visions pittoresques, le bourdonnement d'un rouet ou une danse de squelettes, ces œuvres demeurent avant tout musicales. Les idées, très mélodiques, s'y développent avec cette logique et en même temps cette fantaisie dont la merveilleuse association fait la beauté de toute symphonie ; les rythmes se désar-

ticulent, se disloquent avec une souplesse extraordinaire, et l'instrumentation atteint aux dernières limites de l'ingéniosité sans jamais les franchir pour tomber dans la puérilité ou la bizarrerie.

Que dire de la symphonie en *ut* mineur, qu nous n'ayons déjà dit lorsqu'elle a été jouée au Conservatoire il y a dix-huit mois ? Voilà le chef-d'œuvre de M. Saint-Saëns et de la musique instrumentale depuis la *symphonie écossaise* de Mendelssohn.

Symphoniste sans rival aujourd'hui, auteur de sonates, trios, quatuors, concertos et autres œuvres dont nous ne pouvons que signaler ou rappeler le très rare mérite, M. Saint-Saëns a montré au théâtre des qualités que le public n'a pas suffisamment appréciées. On parlait dernièrement et l'on reparle aujourd'hui de réduire *Henry VIII* en trois actes, pour en faire le lever de rideau de quelque ballet ! Je sais bien qu'on a joué longtemps, en lever de rideau également, les deux premiers actes de *Guillaume Tell*, mais on paraît avoir reconnu qu'on avait tort. — Tel qu'il est, dit-on, *Henry VIII* n'attire pas la foule, ne fait pas recette. — *Le Freischütz* non

plus, et M. Saint-Saëns peut trouver là de quoi se consoler.

Certaines pages d'*Henry VIII* sont connues et admirées de tous : le duo du Roi et d'Anne de Boleyn au second acte, le ballet et surtout le quatrième acte tout entier. Par le quatuor final, M. Saint-Saëns a répondu suffisamment au reproche de n'être pas homme de théâtre. Qu'on cesse également d'accuser de sécheresse et d'insensibilité le musicien qui a écrit le monologue de la reine Catherine prisonnière au fond de son château, et le touchant discours de Don Gomez apportant au Roi, le jour de sa fête, les vœux toujours fidèles de la pauvre répudiée. Tout cet acte est imprégné de mélancolie, plein d'émotion et de larmes. Je sais, entre mille détails qu'on aimerait à relever, je sais, lorsque la Reine près de mourir distribue à ses femmes d'humbles souvenirs funèbres, quelques notes de hautbois qui jettent à travers l'orchestre la plainte navrante d'un cœur en détresse. Le chant d'anniversaire, et d'un anniversaire anglais, ce chant solennel et rigide, résonne tristement sous les fenêtres de la Reine. Il arrive de loin, à travers l'atmosphère opaque d'un automne du Nord. A peine la pauvre

femme a-t-elle encore la force de chanter elle-même, et sa plainte, son adieu à sa lointaine patrie, à sa tiède Espagne, expire dans la chambre où pénètre le brouillard du soir.

Le brouillard d'Angleterre ! M. Saint-Saëns l'a bien compris. Il en a jeté sur plus d'une scène de son œuvre le voile gris et brumeux. C'est par cette couleur, ou plutôt par cette absence de couleur, que nous plaît beaucoup un acte de *Henry VIII* généralement critiqué : celui du Synode. Nous en aimons la froideur, la sécheresse, la monotonie, assorties à la situation comme à la race et au caractère des personnages. De quoi s'agit-il, et de qui ? D'une décision politique et religieuse, qu'un monarque absolu veut, non pas soumettre, mais imposer à une assemblée qui tremble devant lui. De plus, la scène est en Angleterre, chez un peuple calme, au milieu d'un parlement impassible et guindé. Aussi, de quelle allure traînante, ennuyée, aux sons de quelle marche presque funèbre, défile cette assemblée, résignée d'avance à obéir ! Quand le prince, en quelques mots, a formulé ses griefs et sa résolution, pas une voix ne répond, sauf la voix de la Reine, qui s'élève humblement, entrecoupée de quelques élans de

tendresse et de douleur, mais pour retomber bientôt et s'éteindre dans un silence glacé. La cause est entendue, jugée, et l'acte s'achève lourdement par un choral, bien anglais encore, où se trahissent non pas l'allégresse et l'enthousiasme d'un peuple émancipé, mais la satisfaction et le soulagement de bourgeois heureusement sortis d'un mauvais pas et d'une séance fastidieuse.

A propos du Synode de *Henry VIII*, on n'a pas manqué de rappeler et de regretter le concile de l'*Africaine*. Les deux scènes ne pouvaient et ne devaient pas se ressembler. On discute dans l'*Africaine*; dans *Henry VIII* on a peur et on obéit. Et puis nous ne sommes point ici à Lisbonne, dans un pays de lumière, dans une salle aux plafonds de mosaïque et d'or, où Vasco, vantant avec toute l'ardeur de sa jeunesse et de son génie les cieux qu'il vient de découvrir, semble apporter à sa patrie le reflet d'un nouvel azur et les rayons d'un soleil encore plus radieux. L'écueil de *Henry VIII* était précisément ici le souvenir de l'*Africaine*. M. Saint-Saëns a eu le bon goût et l'adresse de ne s'y point heurter.

Au lieu d'amputer *Henry VIII*, si la Direction de l'Opéra cherchait un ouvrage qui puisse

précéder un ballet (ce ballet sans lequel les abonnés ne sauraient vivre), que ne demandait-elle à M. Saint-Saëns une partition courte, presque inconnue en France, facile à distribuer et peu coûteuse à représenter : *Samson et Dalila ?*

Samson est une œuvre vigoureuse, où le sujet biblique est traité avec une poésie virile, dans un style exempt de toute préciosité, de tout raffinement trop pittoresque, presque de toute couleur d'Orient. Cette mâle sévérité n'exclut pourtant pas certaines grâces féminines que le musicien ne pouvait refuser à Dalila. Les dernières pages du premier acte sont pleines de troubles et de séduction. Dalila, les cheveux semés des fleurs du printemps, est venue avec ses jeunes compagnes à la rencontre de Samson victorieux. Sans presque le regarder, elle chante. Elle chante la douceur de la saison nouvelle, la douceur d'aimer et d'être aimée quand vient la nuit, près des ruisseaux qui fuient dans les vallons. C'est là qu'elle ira ce soir attendre son héros. Négligemment et comme malgré elle, s'échappent de ses lèvres les appels voluptueux et les nonchalantes promesses. Pas à pas elle s'éloigne, laissant tomber et pour ainsi dire traîner avec les plis de ses voiles le chant

dont s'accompagnent sa démarche alanguie et sa perfide retraite.

A l'opéra *Samson et Dalila* nous préférons encore le grave et bel oratorio : le *Déluge*. Ce titre seul était attirant, mais redoutable. Il exigeait une symphonie descriptive de premier ordre. Cette symphonie, M. Saint-Saëns l'a écrite. Il a su nous donner la sensation d'une pluie préhistorique, d'une averse colossale de quarante jours, de la terre entièrement noyée sous le ciel qui s'effondre et s'écrase sur elle de toute sa masse et d'un seul coup. Ce n'est plus un orchestre, c'est une trombe, une cataracte ; la seconde partie du *Déluge*, c'est la mise en musique et comme la transcription symphonique du Niagara.

Mais l'intérêt de l'oratorio n'est pas tout entier dans ce vaste tableau. Les parties abstraites et purement religieuses ne le cèdent point aux autres. Partout le récit de la Bible est déclamé avec ampleur et dignité. Dieu lui-même parle comme il doit parler, soit qu'il maudisse les coupables, soit qu'il promette le salut aux innocents. Avec les imprécations de la colère divine alternent de suaves mélodies, notamment le beau chant du prélude, qui flotte sur les premières

pages, et une autre phrase encore, symbole également doux de la prédestination de Noé.

Dans la troisième partie de l'œuvre, pour exprimer les divers épisodes de la réapparition et de la renaissance du monde, M. Saint-Saëns a trouvé les effets les plus simples et les plus heureux de rythme, d'harmonie et d'instrumentation. L'essor des oiseaux divers, celui du corbeau, celui de la colombe, sont décrits en quelques notes caractéristiques : le premier un peu pesant, l'autre plus léger et plus rapide. Là où le bon Haydn n'eût pas manqué de consacrer aux volatiles un grand air minutieusement descriptif, le maître moderne passe plus vite, se souvenant du bel exemple de sobriété donné par Beethoven à la fin de l'*adagio* de la *Symphonie pastorale*.

Pour la seconde fois la colombe vient de partir. En deux ou trois pages nous suivons son vol plus lointain ; puis nous voyons la terre émerger des eaux qui baissent. Des appels, des soupirs réguliers de flûtes, de hautbois, se posent sur des accords syncopés et flottants. La face du monde s'éclaire d'un sourire humide et parfumé. Lavé par l'immense baptême, le sol embaume et fume ;

on croit entendre les dernières gouttes d'eau tomber des fleurs plus odorantes et du feuillage lustré.

Troisième envolée de la colombe. Cette fois elle ne revient plus. Le motif du premier prélude et celui du salut de Noé reparaissent ensemble, sans craindre désormais d'être étouffés ou seulement contredits par les mélodies de colère et de châtiment. Les deux thèmes se fortifient, s'épanouissent, toutes les voix de l'humanité rendent grâces au Seigneur, et la fumée des sacrifices couronne les sommets reparus.

Il faut en finir, et pourtant nous aurions à dire encore. Nous aimerions parler au moins du second acte de *Proserpine*, un petit chef-d'œuvre au milieu d'une œuvre inégale, et même de *Gabriella di Vergy*, bouffonne parodie du grand opéra italien, qui montre que le plus sérieux des compositeurs sait en être aussi le plus spirituel.

Et maintenant comment conclure ? Comme Berlioz, qui dès 1867 appelait M. Saint-Saëns un des plus grands musiciens de notre époque. Il avait déjà raison, et ne se déjugerait pas aujourd'hui.

V

M. JULES MASSENET

9 février 1889.

Dans un de ses derniers volumes, M. Paul Bourget raconte qu'un matin d'hiver, à Cannes, il s'arrêta longtemps dans une petite boutique de fleurs. Il y respira l'haleine embaumée des narcisses et des roses, le souffle caressant des violettes de Parme, la forte senteur des œillets, les mille aromes, enfin, qui flottent dans l'air voluptueux de ces rives charmantes. Nous de même, qui venons de relire en son entier l'œuvre de M. Massenet, nous avons cru faire une halte dans une atmosphère de fleurs. Non pas de fleurs des champs, nées au hasard du printemps sur les chemins ou dans les prairies, mais de fleurs plus rares et plus exquises. Comme les roses et les narcisses de Provence la musique de M. Massenet répand des effluves suaves, une influence un peu capiteuse, à laquelle il est

imprudent peut-être, mais délicieux de s'abandonner.

D'autres ont plus de force que M. Massenet; personne ne possède plus de charme ni de grâce : charme de jeunesse, grâce presque d'adolescence, que la maturité ne peut flétrir. Je doute que les œuvres de M. Massenet perdent jamais cet attrait juvénile ; elles viendront toutes et toujours à nous, fraîches, aimables et souriantes.

De tous ses collègues de l'Institut, c'est avec M. Gounod que M. Massenet a le plus d'affinités. Lui aussi est un musicien d'amour. Il a attendri, énamouré tous les sujets et tous les personnages; tous, y compris saint Jean-Baptiste, l'âpre mangeur de sauterelles, auquel il a fait adresser, par Salomé, de véritables déclarations; si bien qu'un jour, tandis qu'on exécutait *Hérodiade*, une mère bien parisienne s'écria devant nous, parlant à sa fille : « Mon enfant, tâche de ne pas écouter, c'est vraiment par trop voluptueux. »

A ce propos, et peut-être hors de propos, un prélat ombrageux ne ménagea pas jadis à M. Massenet les reproches d'irrévérence et de sacrilège. Voilà de bien gros mots et beaucoup de rigueur pour un manquement aux convenances

esthétiques et littéraires plus qu'aux convenances religieuses. En mettant aux pieds de saint Jean-Baptiste une femme éperdue d'amour, ce sont les librettistes surtout, qui ont commis une légère faute de goût, une erreur d'histoire et de poésie. Ils ont égaré l'imagination du compositeur sur un sujet qu'ils avaient dénaturé, sur un groupe invraisemblable et inadmissible.

Si dans *Hérodiade* la conception du sujet religieux est erronée, il existe de M. Massenet une œuvre, je dirais volontiers un chef-d'œuvre évangélique, chef-d'œuvre de poésie et de tendresse, dont la plus scrupuleuse piété ne saurait s'alarmer : *Marie Magdeleine.* « Si j'étais prêtre catholique, écrivait M. Jules Lemaître (*Journal des Débats* du 29 octobre 1888), un de mes chagrins serait de voir ce que les artistes et les littérateurs ont fait de l'histoire de Jésus et de Madeleine. » Et, nous donnant d'abord le court récit de l'Evangile, M. Lemaître nous en rappelle les commentaires innombrables : les tableaux, depuis Titien jusqu'à M. Bouguereau; les livres et les drames, depuis *le Tableau d'église* d'Alfred de Musset jusqu'à la *Fin de Satan* de Victor Hugo. De toutes ces interprétations fantaisistes,

romantiques, à demi-païennes parfois, le critique admet que l'orthodoxie catholique s'effarouche. Devant ce divin roman d'amitié, dit-il, il ne faut qu'adorer. Selon lui, le P. Lacordaire même, dans son *Histoire de Marie-Magdeleine*, commente trop. L'imagination de l'ardent et chaste dominicain n'a pu échapper entièrement à certaines visions de « tresses magnifiques » étalant « leur soie humiliée », et ces visions-là risquent de nous troubler, nous, pauvres hommes de chair, et d'altérer pour nous la pureté de ce mystère de miséricorde et de pénitence.

L'œuvre de M. Massenet nous paraît à l'abri de ce reproche. Si elle rappelle la *Vie de Jésus* de M. Renan, c'est par la grâce du style, par la beauté des paysages, que dépeignent avec la même poésie le compositeur et l'écrivain. La foi la plus jalouse n'a point à s'alarmer de cette musique; le Christ est respecté, que dis-je? adoré par elle; et je sais d'excellents prêtres qu'elle a touchés jusqu'aux larmes. A la puissance de la scène du Golgotha, le tableau le plus grandiose que M. Massenet ait jamais brossé, nul ne peut se méprendre : c'est bien un Dieu qu'on entend mourir.

La page la plus scabreuse, le duo de Madeleine et de Jésus, est exquise entre toutes, intimement pénétrée du sentiment innomé, presque ineffable, qui unissait la pécheresse à son ami divin. Tout ce duo respire une tendresse aussi pure que profonde. Deux fois seulement un élan passager emporte la voix de Madeleine; mais ne l'attendiez-vous pas de celle qui mouilla de ses larmes et sécha de ses cheveux les pieds du Sauveur? N'était-ce pas là des marques d'amour? d'amour divin, mais d'amour?

Quelle Madeleine du *Titien*, échevelée et presque folle, ne manifeste un désespoir encore plus tragique que celle de M. Massenet? Quel repas chez Lévy, quel festin de Cana de Véronèse, n'est cent fois plus en désaccord avec les tableaux évangéliques que le petit entr'acte d'orchestre et le petit chœur, si pittoresques dans leur sobriété? Les maîtres de Venise pourtant n'ont jamais passé pour hérétiques.

M. Massenet a entouré son drame sacré du plus ravissant décor. L'art, surtout l'art de notre époque, a de ces curiosités délicates et légitimes, plus que la science et la foi, qui se soucient peu des contrées habitées par Jésus, des chemins où

5

ses pieds ont marché, des horizons familiers à son regard. Après deux mille ans, nous ne considérons plus le christianisme que du point de vue psychologique ; nous ne le regardons qu'avec nos âmes. Mais si nos yeux avaient vu le plus beau des enfants des hommes passer, entouré de femmes et de petits enfants, à travers un pays de lumière et de fleurs ; s'ils l'avaient vu, le blond Nazaréen, pêcher sur les flots bleus ou s'arrêter le soir aux portes de Magdala ou de Béthanie sous les palmiers de la fontaine, nous aurions éprouvé le charme, la douceur présente et sensible de Jésus, avant d'apercevoir les destinées futures de sa doctrine et l'avenir moral apporté par elle à l'humanité. M. Massenet a reculé de vingt siècles ; il a contemplé le beau jeune homme vêtu de blanc, il l'a montré vivant et habitant parmi les hommes, plein de vérité divine, mais de grâce humaine aussi.

La grâce, partout la grâce. M. Massenet ne peut s'en défendre; elle est inhérente à sa nature artistique, elle est sa nature même. Dans la Bible, il n'aurait jamais pris le sujet austère de M. Saint-Saëns : *le Déluge*. Il a pris *Eve ;* au lieu du premier cataclysme du monde, il en a

choisi le premier sourire, un sourire qui fut un malheur aussi, mais un sourire. M. Massenet aime si tendrement l'âme féminime, qu'il a voulu chanter la première de toutes les femmes.

Il en a chanté bien d'autres : Cassandre, Electre, et la rieuse Manon, et l'héroïque Chimène.

Les *Erinnyes*, une des premières partitions de M. Massenet et des plus remarquables, sont pleines d'une tristesse antique. De beaux mélodrames d'orchestre accompagnent les lamentations de Cassandre et surtout la libation d'Electre au tombeau de son père assassiné !

Hermès, prompt messager qui monte d'un coup d'aile
De la pâle prairie où germe l'asphodèle
Jusques au pavé d'or des princes de l'Aither!

Tout le monde connaît la douloureuse mélodie, qui s'enroule comme une guirlande funèbre autour de la prière récitée par la royale orpheline. Je sais peu de plaintes aussi déchirantes que cette phrase, traînée des notes profondes aux notes hautes, se soulevant pour retomber sur elle-même, accablée de douleur ou secouée de sanglots. Quel sucroît d'émotion lui donne le timbre du violoncelle, le plus humain des

instruments! Moins âpre, mais d'une mélancolie rêveuse, est une autre page d'orchestre : *la Troyenne regrettant sa patrie*, légère esquisse musicale, qui rappelle ces bas-reliefs à demi-effacés, nombreux dans les musées d'Athènes, où l'on voit un petit pâtre assis au bord de la mer, et rêvant.

Voici Manon maintenant: une femme encore, mais sans rien de divin ni même d'antique, bien que Musset l'ait appelée *Cléopâtre en paniers*, et *Sphinx étonnant*, et de beaucoup d'autres noms encore, très emphatiques et peu justifiés. On a fait sur Manon presque autant de commentaires, et d'aussi prétentieux, que sur Don Juan; on a cherché l'énigme de cette âme, comme si l'âme avait tenu tant de place dans ce petit corps voué au seul plaisir. Manon n'était qu'une bonne petite fille de joie et M. Massenet a bien fait de ne pas voir en elle un mystère de psychologie féminine, de lui consacrer une partition charmante, mais charmante simplement.

Nulle exagération ne gâte cette musique. Une courtisane, la Manon de M. Massenet? Non, le mot est trop solennel; gardons-le pour la Traviata. Une grisette seulement, vive, étourdie, gen-

tille et légère comme une chatte, objet de luxe et de plaisir; d'amour soit, mais à la condition que cet amour ne la prendra pas au sérieux, encore moins au tragique, et ne demandera pas à ce petit cœur plus qu'il ne peut donner. Fâchez-vous donc contre les roses, parce qu'elles vous piquent un peu les doigts! Pas plus qu'une rose, Manon Lescaut n'a de traîtrise et de méchanceté. Elle ne dupe personne et M. Massenet moins que les autres. Rappelons-nous son entrée au premier acte. La voilà tout éveillée, tout émue ; pourquoi ? Aurait-elle été abordée, comme Marguerite, par un bel inconnu ? Se demande-t-elle, doucement troublée : *Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme ?* Non pas ; elle a seulement entrevu quelques grisettes dans un cabaret ; des perles brillaient à leur cou, leurs yeux pétillaient de plaisir, et voilà Manon ne rêvant plus que de *s'amuser toute une vie !* Son imagination est prise avant son cœur, et c'est la curiosité, l'irrésistible envie de *s'amuser* (elle est tout entière dans ce mot) qui lui fera prendre, sans se faire prier, d'abord le bras de Des Grieux et puis le bras de tout le monde.

M. Massenet a finement compris le caractère

de Manon. Une seule fois il a accentué cette figure d'aquarelle d'une touche vigoureuse : dans l'acte du séminaire, le plus pathétique de la partition.

Mais dès l'acte suivant, à peine Des Grieux reconquis, comme Manon redevient elle-même ! A l'hôtel de Transylvanie, dans ce monde d'aigrefins et de filles, éblouie, étourdie par les reflets et les tintements de l'or, comme elle est à son aise ! Elle ne jettera pas le cri que dans une autre fête jetait la pauvre Traviata. De sa voix claire et sèche comme une voix d'oiseau, elle chantera sans émotion ni tendresse, au lieu d'un chant d'amour, une chanson de plaisir : chanson étincelante et folle, brindisi éblouissant, au-dessus duquel vibre un bruissement suraigu de violons, véritable atmosphère d'ivresse et de vertige, la seule où puisse respirer la frivole et vicieuse créature.

De *Manon* (1884) au *Cid* (1885) pourquoi chercherions-nous une transition, quand le compositeur lui-même n'en a pas cherché ?

Corneille et M. Massenet ! On ne s'attendait guère à la rencontre de ce génie et de ce talent, de ce charme et de cette puissance. Sous le poids

d'une telle collaboration, le musicien, qui pouvait rompre, a plié seulement, et l'on sait avec quelle grâce. Le *Cid* de M. Massenet est beaucoup moins héroïque que celui de Corneille, mais il n'est pas moins amoureux.

Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.
. . . .
Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans.

De tels vers et bien d'autres sont encore à mettre en musique. Mais ceux-ci par exemple :

Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir,

ne reviendront plus jamais à notre souvenir que notés par M. Massenet ; désormais ils chanteront vraiment dans notre mémoire. Et cet hémistiche, si profondément triste en quatre mots : *Pleurez, pleurez mes yeux!* pouvait-il inspirer une plus touchante paraphrase que les stances déjà classiques et dignes de l'être par la beauté de l'idée mélodique, par la noblesse de la forme et la pureté du style, par l'harmonie des proportions ? Ainsi gémissait jadis Marie de Magdala devant le sépulcre de Jésus. C'était le même deuil

et la même faiblesse de femme. Dans le délicieux duo qui suit, dans ces phrases languissamment balancées, dans ce murmure de deux âmes souffrantes, quel charme de mélancolie et de regret ! Voilà de ces pages enchanteresses qui feraient tout pardonner à M. Massenet. Qu'importe, dirait-on, attendri, et vaguement troublé, qu'importe qu'il manque de force, s'il a d'aussi délicieuses faiblesses !

Et puis quel Ulysse, trop prudent ou trop pédant, fermerait aujourd'hui l'oreille à la voix des sirènes, quand par hasard elles chantent ? Elles chantent souvent dans la musique de M. Massenet, dans son orchestre presque toujours. Telle page de telle partition peut ne valoir que par le prestige de l'instrumentation ; mais par cela seul elle vaut infiniment. Et quand l'idée, comme un corps charmant, apparaît derrière ces voiles de fée ; quand M. Massenet, pour ne citer que deux exemples au hasard, écrit le ballet du *Cid* ou celui du *Roi de Lahore*, oh ! alors, il n'est pas de magie comparable à la sienne. Ce *Roi de Lahore*, que nous venons de nommer, mériterait, entre toutes les œuvres de M. Massenet, les honneurs du répertoire. Le troisième acte est à lui

seul un chef-d'œuvre, un paysage exotique, du Loti musical. Nous ne pouvons, hélas! en détailler les beautés trop oubliées; rappelons seulement le Paradis d'Indra et l'entrée saisissante d'Alim, du prince assassiné la veille, qui vient jeter dans le concert divin sa plainte encore humaine et le regret, survivant à la mort elle-même, de ses terrestres amours.

L'espace nous manque pour dire encore bien des choses. Et puis, à étudier M. Massenet plus que tout autre, la critique musicale éprouve sa faiblesse et sa misère, la difficulté de faire comprendre et de faire sentir. Je crains, ou de n'avoir pas su rendre mes impressions, ou de n'avoir su rendre que des impressions, et, parlant de M. Massenet, je terminerais volontiers comme M. Lemaître parlant de Pierre Loti, par un regret et une excuse: A peine ai-je su dire que je l'aimais.

VI

M. LÉO DELIBES

9 mars 1889.

M. Léo Delibes est gros, blond, aimable et gai. Il n'a du lion que le nom et l'encolure fauve; il n'en a pas la férocité ni même l'orgueil. Il n'a pas l'air d'un grand prêtre comme M. Gounod, ni d'un maréchal des logis comme M. Reyer, mais plutôt d'un Américain bien nourri et bon enfant. Ce n'est pas un nerveux comme M. Massenet, ni un mélancolique comme M. Ambroise Thomas. Il parle beaucoup et il a toujours trop chaud, symptômes d'une nature expansive et sanguine. On ne le voit jamais de mauvaise humeur et, quand il cause avec vous, c'est presque toujours d'autre chose que de lui-même. Il n'attire pas le compliment et ne provoque pas l'hommage; le moindre éloge l'enchante et les critiques ne semblent pas le blesser. Il sourit quand on l'appelle cher maître. On le voit peu

dans ce qu'on nomme le monde, il ne conduit jamais d'orchestre et je crois qu'il ne « fait pas la province ». De temps en temps, à la sortie du Conservatoire ou d'une cérémonie quelconque, on aperçoit ce visage rond et fleuri et l'on serre avec sympathie la main du plus simple peut-être et du plus cordial de nos musiciens.

M. Léo Delibes fait de petites choses avec un très grand talent. Spirituelle, ingénieuse, tempérée, comique sans bouffonnerie et surtout sans trivialité, voilée parfois de mélancolie sans tragédie ni mélodrame, sa musique se garde de tout excès. Elle ne foule pas les hautes cimes ; elle chemine à mi-côte, mais par des sentiers charmants. De tous les membres de l'Institut, M. Delibes est le plus fidèle par goût et par tempérament aux traditions de l'école française, des Grétry, des Monsigny, des Boïeldieu, des Hérold et de bien d'autres. Son talent ne reproduit, ne contrefait aucun de ceux-là ; il les continue tous. M. Delibes n'imite pas les anciens ; il s'inspire d'eux, et c'est tout autre chose. Il ne pense pas, il n'écrit pas comme ils ont pensé ou écrit, mais comme ils penseraient, comme ils écriraient sans doute aujourd'hui. Il ne leur dérobe ni le génie,

qu'on ne surprend pas, ni les procédés dont il n'a que faire. Ce qu'il leur emprunte, c'est leur simplicité, leur naturel et leur bonne foi ; leur haine ou plutôt leur ignorance du raffinement et de la recherche, des détours et des arrière-pensées.

On chante dans je ne sais plus quel opéra comique : « Faut-il donc savoir tant de choses ! » et l'on a peut-être raison. Psychologie, idéal nouveau, vérité dans l'art, musique suggestive, des mots, rien que des mots, comme dit le prince Hamlet, et des mots dont M. Léo Delibes semble ne pas se soucier. D'abord il n'a jamais traité de sujets littéraires, encore moins philosophiques ou religieux ; il n'a rien demandé à Shakespeare ni à Gœthe, ni à la Bible ni à l'Évangile, et l'on ne peut examiner et discuter en aucune de ses œuvres l'interprétation d'un sujet traditionnel et fameux.

Avant d'écrire pour les voix, M. Delibes a beaucoup écrit pour les jambes, cette partie inférieure du corps féminin. C'est déjà une chose singulière qu'un opéra, c'est-à-dire une pièce chantée. Mais que dites-vous d'un ballet, d'une pièce dansée ? Qu'on bondisse un quart d'heure, une demi-heure même, au cours d'un drame

lyrique, je le comprends et je vais même quelquefois jusqu'à m'en réjouir. Il n'est pas mauvais que les yeux relaient un instant les oreilles et qu'un court intermède appartienne à d'autres sens, fussent-ils moins nobles, que le sens de l'ouïe. Un *divertissement*, comme on dit en style chorégraphique, à la bonne heure ; il peut être le bienvenu s'il vient à propos. Que les patineurs du *Prophète* glissent sur l'étang glacé ; que les nonnes de *Robert* sortent de leurs tombeaux ; qu'elles tourbillonnent avec leurs croix d'or au cou, avec leurs chevelures flottantes sur leurs robes blanches, dans tout l'éclat de leur beauté reprise à la mort. Qu'elles jouent avec Robert aux dés et à d'autres jeux encore ; ce ballet, le modèle et l'excuse du genre, est plus et mieux qu'un accessoire : c'est un épisode utile à l'action ; c'est l'action elle-même.

Mais un ballet en deux ou trois actes ! une histoire racontée par gestes, mise non pas en vers, mais en pointes, en jetés-battus et en ballonnés, sans compter le parcours et l'élévation ! Et quelle histoire ! De celles qu'un enfant de quatre ans, peu avancé, ne laisserait pas achever à sa grand'mère : *Sylvia ou la nymphe de Diane*,

par exemple. Voici les faits : une nymphe, aimée du berger Aminta, enlevée par un chasseur velu, Orion, qu'elle enivre, qu'elle endort, et de l'antre duquel elle s'échappe, tandis que l'infâme ravisseur cuve son vin. Au cours de la tragédie, danse des paysans, danse des faunes et des sylvains, danse des nymphes chasseresses, danse des esclaves éthiopiens, cortège de Bacchus, sans compter les apparitions de déesses. Au hasard de la partition, des indications comme celles-ci : Faunes, sylvains et dryades s'enfuient dans leur retraite en reconnaissant l'approche d'un mortel — Sylvia et les nymphes simulent les plaisirs de la chasse. — Toutes témoignent de leur indignation à la pensée qu'un mortel (toujours le mortel !) est caché dans les buissons ! — Le mortel, c'est naturellement un danseur, et rien dans le monde de l'art n'est comparable à cet étonnant fonctionnaire. Au divertissement, depuis quelques années du moins, un danseur suffit, pour la pirouette finale ; mais le vrai ballet en comporte plusieurs. Ils prêtent l'appui de leurs bras nerveux, l'étai de leurs jambes tendues, aux demi-tours, tours complets et renversements de leurs frêles compagnes. Ils font de leur échine le piédestal de la

beauté: *scabellum pedum tuorum*. Et leur physionomie, comme celle du M. Jabot, de Topffer, exprime les états de leur âme; les deux plus fréquents sont l'admiration et la concupiscence, celle-ci tantôt tempérée par le respect comme chez le pauvre Mérante qui n'est plus; tantôt exaspérée au contraire comme chez M. Magri, qui créa le rôle d'Orion, par les mines et la coquetterie de l'objet aimé.

Des danseuses, je ne veux point médire; elles peuvent être de véritables, presque de grandes artistes; toutes sont charmantes; quelques-unes exquises, et je regarderais éternellement des ballets plutôt que de contrister une seule ballerine. Il me plaît de les voir traverser sur la pointe de leurs petits pieds la vaste scène, ou galoper, un miroir en main; accepter ou refuser (cela dépend du poème) des bijoux et des fleurs, tourner sur elles-mêmes en levant des coupes soi-disant pleines, avec un mépris souriant des vraisemblances physiques, notamment des lois de la force centrifuge. Tout cela est gracieux, voluptueux, séduisant, troublant; mais hélas! tout cela est absurde et (c'est là que je voulais en venir), pour que tout cela soit supportable, il ne faut rien

moins que M. Léo Delibes. Lui seul sait ajouter à l'intérêt sensuel du ballet (dont je ne fais pas fi) un intérêt intellectuel et artistique. Lui seul sait attacher et balancer aux lianes l'escarpolette de Sylvia; lui seul, avec quelques notes de cor lancées crânement, peut nous faire prendre de belles filles en courtes jupes de gaze pour des chasseresses de la Grèce et répandre sur leur passage les parfums de la forêt. *Nunc pede libero pulsanda tellus... Virginibus bacchata Lacœnis Taygeta...* Je ne sais quel souffle de force et de joie antique emporte certaines pages de *Sylvia*, et vous fait vous ressouvenir des Dieux. *Sylvia*, c'est le ballet poétique; *Coppelia*, le ballet spirituel. L'un et l'autre sont pleins de fines mélodies, de rythmes originaux, entraînants sans vulgarité; d'harmonies piquantes et distinguées, que fait valoir l'instrumentation la plus variée et la plus ingénieuse. Vraiment l'expression: se mettre aux pieds d'une femme, ne convient à personne comme à M. Delibes. On ne compte plus celles aux pieds desquelles il a mis son talent.

Mais M. Léo Delibes n'a pas fait danser seulement: il fait chanter aussi. Une jeune femme nous écrivait récemment du fond de la Hollande:

« J'étudie maintenant une partie du premier acte de *Jean de Nivelle*, et la petite sérénade de *Le Roi l'a dit*. Ici, où l'on ne connaît que la musique allemande, toutes ces jolies choses sont une révélation. » Elle est bien nôtre en effet, la veine musicale de M. Delibes, et nos voisins ne la détourneront pas. L'Italie a le don du rire et l'Allemagne celui des pleurs, qu'elle a si souvent chantés. Nous avons celui du sourire, de l'art tempéré, également éloigné de l'exagération bouffonne et tragique. Mieux que d'autres peut-être, nous savons être simples sans paraître pauvres, gais ou mélancoliques sans convulsions d'hilarité ou de désespoir. Chez nous seulement existe un répertoire d'œuvres de demi-caractère et de style moyen, qui, dans l'histoire de la musique, assure à notre pays non pas la première place, mais une place à part.

Elle a bien raison, la dame de Hollande, d'aimer le premier acte de *Jean de Nivelle*. Il est charmant, dans son paysage de vendanges bourguignonnes. Les deux autres actes affectent une allure chevaleresque, une couleur féodale et semi-héroïque qui nous plaît moins. Les librettistes ont failli détourner ici le talent du musicien de

sa véritable voie. Qu'on le laisse donc à sa pente facile et à son courant naturel. Entre des rives étroites, le ruisseau chante mieux. Armagnacs ! Bourguignons ! Oublions l'histoire de France, les guerres seigneuriales, et revenons, je vous en prie, comme on dit dans le *Pré aux Clercs*, au joli rendez-vous d'amour. Il est poétique et touchant, l'amour de la douce Arlette pour son ami Jean de Nivelle. Voilà un de ces sentiments délicats que M. Delibes excelle à traduire, à chanter du bout des lèvres. Une paysanne croit aimer un paysan. Mais le paysan cachait un grand seigneur ; la pauvrette le devine et pleure, en perdant le rêve de son trop bel amour. Cela suffit à M. Delibes pour écrire un duo délicieux. Arlette craint de répondre à Jean qui l'interroge ; mais, tandis qu'il parle, de légers dessins d'orchestre trahissent l'inquiétude d'abord, puis la tristesse résignée de l'humble fille : « Vous vous appelez Jean », dit-elle bien bas ; « vous vous appelez Jean, duc de Montmorency. » Et, triste lui aussi, le jeune homme s'excuse de son nom et de sa tendre supercherie. « Un pauvre duc, Arlette », et il lui dit l'amertume de sa vie errante et la douceur de leur mystérieux amour.

Elle détourne la tête ; des fleurs données par Jean tombent de sa ceinture, et des larmes de ses yeux. Elle essaye pourtant de sourire, et, presque gaiement : « J'ai donné mon cœur aux étoiles », chante-t-elle, et elle appelle à son secours les étoiles du ciel, l'herbe de la prairie, l'eau de la source, les moissons de l'été, toute cette nature au milieu de laquelle elle a grandi, mais qui ne suffit plus à son pauvre cœur.

Il s'en va, Jean de Nivelle ; il s'en va quand on l'appelle, et nous donne en deux couplets, profonds dans leur simplicité apparente, la raison de sa fuite constante. Ne cherchez pas dans les paroles, presque inintelligibles, la poésie de ces couplets ; mais écoutez-en la musique : c'est elle qui fait rêver ; significatif est ce petit refrain désabusé. S'en aller quand on nous appelle ! S'en aller quand nous appelle l'espérance, quand nous appelle le bonheur, quand nous appelle l'amour ! Ce serait peut-être prudence. Mais, appelés mille fois en vain, nous avons toujours la naïveté de répondre ! Allez-vous-en, nous crie Jean de Nivelle, et nous n'avons jamais le courage de suivre sa mélancolique leçon !

Lakmé, c'est l'*Africaine* en miniature. La fille

du brahmine est une réduction de la noble héroïne de Meyerbeer. Elle aime, elle meurt comme Sélika ; d'un amour plus discret et pour ainsi dire moins grandiose, mais non moins profond. Elle ne va pas s'étendre à l'ombre du gigantesque mancenillier et le suc d'une fleur suffit à son suicide d'enfant. L'œuvre est tout entière à l'échelle de la petite créature : petits paysages, petites pagodes, petites cérémonies religieuses et nuptiales. Sans le dénouement tragique, si la pauvrette, au lieu de mourir, se consolait, *Lakmé* ressemblerait à une *Madame Chrysanthème* en musique ; joli bibelot d'un exotisme gracieux, que dépare seulement la note moderne, et surtout la note anglaise. Je ne voudrais pas ici d'officiers en casquettes galonnées, ni de *misses* avec des robes à la mode, des ombrelles et des gants. Entre la poésie de l'Inde et la civilisation européenne, le contraste me choque, au lieu de me divertir. Félicien David, dans *Lalla-Rouck*, s'est gardé de cet écueil ; Meyerbeer aussi dans l'*Africaine*, où l'on ne verrait pas volontiers Vasco de Gama en uniforme de lieutenant de vaisseau portugais. Loti lui-même atténue le plus qu'il est possible les dispa-

rates que pourrait jeter dans ses histoires orientales sa personnalité, physique ou morale, d'Occident. On sait comme il s'habille à la mode des pays différents, ou plutôt comme il se déshabille.

Si le dernier acte de *Lakmé* est le meilleur des trois, c'est précisément parce qu'il est le plus pur de tout mélange, de tout discord. L'amant de la petite Indienne est bien encore en uniforme, mais il est seul avec elle; leur union s'abrite sous les lianes et les fleurs, au fond des bois où parvient à peine l'écho des fifres anglais sonnant la retraite. Lakmé chante à son ami, à son époux, des mélodies d'une tendresse et d'une tristesse charmante, et quand elle se tue pour éviter à son amour, à son hymen bénis par le ciel et les dieux de sa patrie, le dédain, la risée peut-être de nos pays moins indulgents et de nos mœurs moins primitives, elle meurt la dernière enfant d'un monde à demi disparu, frêle relique d'une poésie que notre civilisation pratique est en train d'effacer.

Il est une partition de M. Delibes où rien ne fait tache, une partition tout entière spirituelle

et jolie, un petit chef-d'œuvre enfin : *Le Roi l'a dit*. Une crise politique atténua jadis, en 1873, le succès de la première représentation, mais ce premier succès seulement.

Je ne connais pas de nos jours un autre ouvrage de ce genre et de ce goût, ni de musique plus gentille et plus pimpante, mieux assortie à un livret plus léger et plus plaisant. De l'esprit, partout de l'esprit, et çà et là un soupçon de sentiment et d'amour, ou plutôt d'amourette ; rien de sombre, presque rien de sérieux ; nulle ombre de tristesse ou seulement de mélancolie ; d'exquises chansons pour des figurines de Saxe ; partout des voix fraîches et rieuses s'échappant de cette mignonne partition comme d'un nid d'oiseau.

Ah ! si nous n'avions pas, jadis et ailleurs, loué le chef-d'œuvre de M. Delibes ! — Le sentiment n'y alanguit pas l'esprit. Dans *Le Roi l'a dit*, on s'aime un peu, beaucoup, jamais passionnément ; on ne s'embrasse pas à grands bras, plutôt en pincettes. Tout le monde est joyeux ; personne ne se chagrine ou ne fait effort, sauf à propos d'une révérence perdue et vite retrouvée. Tout est clair, gai : partout des rires de femmes. Il y

a sept rôles féminins dans la partition et cela fait le plus joli ramage ! Pardonnez-nous, comme M. Delibes nous le pardonnera, de nous répéter à ce sujet, de citer encore des pages que nous avons déjà citées : au premier acte, la scène de la révérence, le chœur si plaisamment solennel de la chaise à porteurs, la leçon de chant, la sérénade, le finale en forme de valse... Je m'arrête, car je citerais tout.

Que M. Léo Delibes continue de sourire ; assez de fronts sont graves aujourd'hui ; assez d'artistes sont moroses, tourmentés, ou font semblant de l'être. Il en faut qui méditent des réformes ou des révolutions esthétiques, qui élaborent des œuvres austères et méritoires; il en faut aussi qui passent gaiement, une fleur et une chanson aux lèvres. *Ah ! qu'il est doux d'avoir un frère... pas trop sévère... pas trop sévère !* Cela se chante dans *Le Roi l'a dit*, et ce sera notre dernier mot sur M. Delibes.





III

Théatre de l'Opéra-Comique : *l'Escadron volant de la reine,* opéra comique en 3 actes ; paroles de MM. Ad. d'Ennery et Brésil, musique de M. H. Litolff. — Reprise du *Pré aux Clercs.*

15 janvier 1889.

Un octogénaire chantait. Il avait mis en musique une histoire écrite par deux octogénaires comme lui, et les trois collaborateurs avaient ensemble plus de deux siècles. — Nous ne voudrions pas oublier le respect qu'on doit aux personnes âgées, surtout à un vétéran du théâtre et du succès comme M. d'Ennery ; mais il faut bien avouer que la représentation de *l'Escadron volant de la reine* a ressemblé un peu à une exhumation. Nous avions tous l'air de déterrer des momies.

Tâchons de nous rappeler la donnée de cet opéra comique fossile. L'escadron volant de la reine, c'est le groupe des demoiselles dites d'honneur et dressées par Catherine de Médicis, leur souveraine, au vilain métier d'espionne, et d'espionne par le mensonge et l'hypocrisie d'amour. La jolie Thisbé de Montefiori, une Florentine; la charmante Corisandre, une Française; la ravissante Gina, une Dalmate (pourquoi une Dalmate ?) prêtent à la politique astucieuse de Catherine le secours de leur beauté déloyale et de leurs perfides appas! Elles séduisent les suspects, enjôlent les conspirateurs, et se font livrer leurs secrets, qu'elles rapportent à la reine. Gina, la plus jolie, est la plus dangereuse; elle passe pour sourde-muette, et nul ne se défie de ce petit serpent exotique. Or deux gentilshommes bretons, émissaires des Guise, MM. René de Tremaria et Gaël de Penhoë, arrivent à la cour de Saint-Germain avec l'intention d'enlever le jeune roi Charles IX, de le soustraire à la tutelle de la reine mère et de le conduire au Louvre. Catherine aussitôt distribue la besogne à ses acolytes : Thisbé se charge de Tremaria; Gina, de Penhoë. Mais en feignant l'amour, les jeunes personnes

s'y laissent prendre, surtout Gina, très bonne fille au fond et nullement traîtresse. Thisbé, moins promptement éprise, arrache d'abord à Tremaria l'aveu du complot, que la reine écoute, cachée derrière une tapisserie, et puis elle a des remords. Elle se désespère d'avoir trahi et perdu celui que maintenant elle aime et qu'elle voudrait sauver ; elle le supplie de lui pardonner. Mais tout s'arrange, parce que nous sommes à l'Opéra-Comique ; parce que les conspirateurs n'étaient que des conspirateurs relatifs, qu'ils voulaient conduire le roi seulement à Paris et non pas à Nancy (il y a, paraît-il, un abîme entre ces deux projets) ; parce qu'ils remettent à Catherine une lettre compromettante de son grand ennemi le cardinal de Lorraine.

Tout cela est long, obscur et ennuyeux ; mais une chose est certaine : c'est que Catherine de Médicis pardonne, qu'elle paraît très contente, et que tout le monde se marie.

Voilà la pièce, enfantine ou sénile, auprès de laquelle *les Mousquetaires*, également *de la Reine*, sont une merveille de littérature et de musique, d'invention et de style. On ne s'y serait pas pris autrement pour parodier d'un seul coup

le Pré aux Clers et *les Huguenots*, les deux chefs-d'œuvres lyriques de l'époque Charles IX. N'y touchez plus, à cette époque, à moins d'y toucher avec discrétion, avec poésie. N'habillez pas les premiers fantoches venus avec le pourpoint de Raoul ou de Mergy. Si vous livrez un gentilhomme aux agaceries des filles d'honneur, qu'il ne leur réponde pas : *Turlututu! turlututu!* comme le fait dans *l'Escadron volant* un lugubre Jocrisse d'opérette. Défiez-vous surtout de Marguerite de Valois ou de Catherine de Médicis. Tout le monde n'a pas le talent de faire parler les reines, encore moins de les faire chanter, et il y a loin d'un feuilleton sur la cour de Valois, que ne voudrait pas publier le *Petit Journal*, à la *Chronique du règne de Charles IX*, par Prosper Mérimée.

Quelle musique aurait pu sauver pareille littérature! Celle de M. Litolff n'y a pas réussi. Avouons notre ignorance en archéologie : nous ne connaissions rien de M. Litolff : ni ses œuvres instrumentales, ni *les Templiers*, ni même *Héloïse et Abélard*. On a dit partout, depuis *l'Escadron volant*, que M. Litolff avait jadis donné de très belles promesses ; cela est pos-

sible. On a dit aussi qu'il ne les avait pas tenues; cela est certain.

Non pas que la musique de *l'Escadron volant* soit mauvaise; elle est plutôt inutile. Cette ouverture selon la formule, ces innombrables romances à deux couplets, ces duos méthodiques, ces chansonnettes d'une bouffonnerie navrante, et enfin cette inévitable pavane qui revient toujours dans les opéras comiques condamnés comme un fantôme dans les vieux châteaux où quelqu'un va mourir, tout cela n'est pas mal fait. L'idée manque, le style aussi, mais l'orthographe y est. Certaines pages ne sont pas instrumentées sans adresse; d'autres arrivent presque à charmer par elles-mêmes, grâce à un soupçon d'invention mélodique : notamment un petit trio bouffe au premier acte : *Si j'y comprends un mot, je veux être pendu;* puis une sorte de nocturne pour deux voix de femmes et chœurs, où il est question de blés et d'oiseaux envolés; enfin le prélude du second acte, où d'inexplicables roulades de clarinette et de flûte amènent un petit motif de violons avec sourdines, qui a rappelé assez agréablement à chacun un motif du ballet de *Robert le Diable.*

C'est tout, je crois. Le reste est insignifiant; le reste, comme dit Hamlet, c'est le silence, et nous n'avons plus qu'à féliciter les artistes qui se sont tirés avec talent de ce mauvais pas. M. Fugère a tant d'esprit et d'entrain, M. Soulacroix une voix tellement enchanteresse et un style si distingué, qu'on a redemandé à l'un des couplets, à l'autre une romance.

L'œuvre de MM. d'Ennery, Brésil et Litolff, il fallait s'y attendre, a réveillé la question, sinon la querelle, des opéras et opéras comiques à l'ancienne mode, ou *vieux jeu.* Après l'immense succès du *Roi d'Ys*, ou plutôt pendant ce succès, puisque, pour notre plaisir et notre honneur, il dure encore, on a protesté contre l'envahissement de l'Opéra-Comique par le drame lyrique et l'art nouveau. *Le Roi d'Ys* sur la scène de *la Dame blanche* et du *Pré aux Clercs!* Quel abandon des traditions! quel manquement à l'esthétique locale! Alors M. Paravey, en directeur éclectique, a monté *l'Escadron volant de la reine*, et d'autres de s'écrier: « Foin de cette rengaine, de cette pièce rococo et de cette musique de momies! Voilà enfin la mort et l'enterrement du genre, des formes ou des formules

d'antan, et de la musique dite nationale. Cette fois on ne songera plus à reconstruire un musée pour de semblables vieilleries, et surtout on ne nous parlera plus du passé. »

Nous voudrions au contraire en parler un peu de ce passé ; dire que la chute de *l'Escadron volant* n'implique pas celle du genre auquel appartient l'ouvrage ; dire aussi ou répéter qu'en art il n'y a pas de genres, mais des œuvres seulement, à proscrire ou à prôner. Aucune forme musicale n'est usée. Qu'un homme de génie ou seulement de grand talent surgisse demain, il fera ce qu'il voudra et dans la forme qu'il voudra, soit qu'il en crée une nouvelle, soit qu'il en ressuscite une qu'on croyait morte. Il écrira un *Pré aux Clercs* ou un *Lohengrin*, et nous applaudirons du même cœur un autre *Voi che sapete* ou une autre *Chevauchée des Valkyries. Emitte spiritum tuum...* Oui, c'est l'esprit, et l'esprit seul qui renouvelle la face de la terre ; l'esprit qui ne souffle pas seulement où il lui plaît, mais comme il lui plaît. Musique du passé ou de l'avenir ! Qu'on dise donc tout simplement la bonne musique et la mauvaise. Voilà la vraie et la seule distinction. Quel chef-d'œuvre d'aujourd'hui nuit aux chefs-

d'œuvre d'il y a cinquante ans? On ne nous accusera pas de tiédeur pour *le Roi d'Ys;* nous l'avons réentendu bien des fois, et nous le réentendrons encore. Mais notre admiration pour l'œuvre de M. Lalo ne nous a pas empêché d'écouter récemment avec une admiration pareille et *la Dame blanche* et *le Pré aux Clercs*, remontés avec grand soin par M. Paravey. Hérold, Boïeldieu sont plus vieux, je pense, que M. Litolff lui-même. *La Dame blanche*, *le Pré aux Clercs* sont jetés dans ces moules qu'on déclare aujourd'hui hors d'usage. L'une et l'autre vivent encore pourtant, et nous qui, l'autre jour, avons ri de la belle Corisandre, de René de Tremaria et de Catherine de Médicis, loin de rire d'Isabelle, de Mergy et de la reine Margot, nous sommes quelquefois tout près d'en pleurer. Non, non, les moules ne sont pas usés, mais on n'a plus de quoi les remplir. Viennent seulement des peintres qui sachent faire des tableaux: les vieux cadres pourront servir encore et paraîtront rajeunis.

De *l'Escadron volant de la reine*, la caricature, passons pour un instant au modèle, au *Pré aux Clercs*, dont l'ouvrage de M. Litolff a éveillé

chez tout le monde le souvenir et le regret. Ce chef-d'œuvre est de ceux auxquels de temps en temps il est bon de revenir. Sous prétexte de marcher toujours en avant, gardons-nous d'être ingrats, et de ne plus jamais regarder en arrière.

A l'audition du *Pré aux Clercs*, et par contraste avec *l'Escadron volant*, deux choses surtout nous frappent : la portée profonde des effets, puissants ou gracieux, et la sobriété des moyens employés à les produire. La musique de M. Litolff ne laisse aucune impression, ni des personnages, ni de l'époque qu'elle prétend représenter. MM. de Tremaria et de Penhoë pourraient tout aussi bien s'appeler Colladan et Cordenbois, et soupirer leurs romances à des demoiselles de La Ferté-sous-Jouarre. Quant à Catherine de Médicis, elle a beau chanter sa haine contre les Guise et nous entretenir de ses desseins politiques, elle a l'air d'une institutrice affectée. (Il va sans dire que nous accusons la musique seulement.) Pas plus que dans les nombreux duos ou trios de cette longue partition, il n'y a d'expression dans les récitatifs, tous incolores ou mal venus. Chaque phrase, chaque note des personnages jure avec leur costume, avec leur nom

ambitieux, et cette contradiction finit par tourner au comique.

Hérold, au contraire, a merveilleusement assorti sa musique au caractère et à l'aspect extérieur de ceux qui la chantent. Toutes les figures du *Pré aux Clercs* sont vivantes et pour ainsi dire ressemblantes ; esquissées parfois d'un trait, mais qui suffit. En somme, la partition du *Pré aux Clercs* est très courte, mais très substantielle. Le rôle de Mergy se compose d'un air au premier acte, d'un grand récit au second et de quelques mesures dans le trio très bref du troisième. Comminge chante à peine ; Isabelle n'a que deux airs, et la reine quelques phrases de solo et quelques récitatifs. C'est tout, et cependant rien ne manque à ces types divers et tous achevés. L'élégance aristocratique de Mergy ne se trahit-elle pas dans le contour seul de la romance : *O ma tendre amie ?* Ne reconnaît-on pas la jeunesse et la passion dans la modulation expansive, adorable, amenée par ces mots : *Ton cœur va-t-il me dire : J'ai gardé mon amour ?* Quelle allure donne au gentilhomme le simple récit du second acte : *Le roi, madame, a commis à mon zèle le soin, l'honneur de me rendre en ces lieux ?* Avec quelle

gravité, quelle distinction suprême il raconte devant toute la cour son entrevue avec Charles IX! Mergy peut parler du roi de France et du roi de Navarre ; il a le droit de porter le feutre, le pourpoint tailladé et la rapière : ni son costume ni son langage ne nous feront jamais sourire.

Et la reine ! Toute la grâce un peu plaintive de Marguerite, toute la mélancolie de ses jeunes ennuis est dans une seule phrase de quelques mesures: *Je suis prisonnière loin du beau pays*. Parle-t-elle à sa filleule la gentille cabaretière, quelle condescendance et quelle bonté ! *Sais-tu pas combien je t'aime ?* Ici encore une modulation légère, sur laquelle en général l'artiste n'insiste pas assez, exprime par une nuance mélodique exquise une exquise nuance de sentiment. Mais Margot avait de l'esprit aussi. Hérold le savait et nous l'a rappelé au second acte dans le trio de la reine, d'Isabelle et de Cantarelli. Impossible de nouer une intrigue avec plus de verve et d'entrain, d'intelligence et de gaieté.

Isabelle est charmante, la pauvre petite, prise dans cette cour des Valois comme dans un piège ; trop faible, trop craintive pour se défendre et se sauver elle-même. Il faut qu'on

l'aide, car elle ne sait que souffrir et soupirer après ses montagnes. Thisbé de Montefiori, dans *l'Escadron volant*, consacre une romance en deux couplets dolents aux souvenirs de sa jeunesse, je le crois du moins, car j'ai mal entendu les paroles; mais je donnerais ce rôle entier pour les deux premières mesures du grand air d'Isabelle : *Jours de mon enfance*, deux mesures qui valent tout un poème de rêverie et de regrets.

Nicette elle-même et Girot sont de gentilles figurines de second plan. Quant à l'orchestre, avec discrétion, sans faire pleuvoir partout, comme celui de M. Litolff, les accords de deux harpes sentimentales et prétentieuses, il dit son mot de temps en temps et le dit bien. Rappelez-vous le chant de clarinette qui, dès le début de l'ouverture, s'exhale avec mélancolie; rappelez-vous surtout le troisième acte tout entier, ce merveilleux troisième acte qu'un musicien avancé, intransigeant, mon voisin de stalle il y a quelques semaines, croyait découvrir et daignait presque admirer.

Ah! la forme! la forme! ancienne ou nouvelle! celle-ci est de tous les temps. La voilà, la musique suggestive, selon l'expression moderne, celle qui dit peu et fait penser beaucoup. L'effet du troi-

sième acte du *Pré aux Clercs* égale les plus grands effets de la musique dramatique. Et par quels moyens? un chœur, un trio, un petit quatuor, une horloge qui sonne et un chant d'altos accompagnant le passage d'une barque sur une rivière. Quelle silhouette du vieux Paris, non seulement dans ce décor, sur cette toile de fond, mais surtout dans cette musique! Quelle résurrection d'une époque où l'on venait se couper la gorge, le soir, au bord d'un fleuve habitué à charrier des cadavres et à rouler du sang! Le trio du duel n'est qu'un éclair de haine et de fureur. Comminge et Mergy n'ont pas l'air de chanter, mais d'agir et de vivre en musique. Ils sortent, l'épée à la main, et le chœur des archers commence, rythmé avec une rondeur un peu brutale que la sonorité rauque des altos fait paraître sinistre. Indifférents au meurtre qui va se commettre, les archers fredonnent en jouant aux dés. Des couples traversent le fond du théâtre pour aller danser à la noce de Girot et de Nicette, et la ritournelle qui les accompagne, en dépit de son allure pimpante, — peut-être par cette allure même, — redouble l'effroi de la scène et s'encadre à merveille entre les deux couplets de l'impassible

chanson. Le moindre détail de cet acte est inestimable, fût-ce le court dialogue où se règle d'avance, à voix basse et comme honteuse, l'enlèvement du mort que tout à l'heure Comminge laissera sur le gazon. *Nous ferons comme à l'ordinaire*, dit froidement l'un des soldats sur un ton qui fait presque frissonner. Huit heures sonnent, et la reine, Isabelle, Nicette et Girot sortent de la chapelle. Le tintement de l'horloge dans la nuit jette encore une note d'inquiétude et d'épouvante. Le quatuor qui suit est tremblant; il a peur : les voix murmurent seulement, osant à peine s'éloigner les unes des autres. Dans l'humble ensemble repris deux fois, et la seconde fois avec un accompagnement sinueux, étouffé par les sourdines, toutes les craintes, toutes les angoisses se devinent; toutes, jusqu'à la mélancolie de la pauvre petite reine, jusqu'à l'effroi mystérieux de la ville, cachant sous les brouillards de la nuit les querelles et la mort de ses enfants.

De nouveau les altos grondent, les archets lourds pèsent sur les cordes, qu'à chaque mesure ils semblent vouloir écraser, pour en étouffer la plainte irritée et douloureuse. Une barque descend au fil de l'eau et s'arrête sous un rayon de

lune; Isabelle, la reine, Nicette et Girot, encore en habits de fête, entrevoient un corps couché en travers du bateau. Alors, pour la première fois, le joyeux cabaretier cesse de rire, et, comme le voyageur du poète, « sentant passer la mort, se recommande à Dieu ». C'est bien la mort qui passe, escortée sur cette rivière noire par l'une des plus sinistres mélodies qui jamais lui aient fait cortège; la mort portant avec elle l'horreur matérielle, physique du cadavre, et d'un cadavre sanglant, conduit à l'église sans honneurs et sans larmes par deux inconnus, par deux indifférents. La barque passe; Cantarelli accourt : l'adversaire de Comminge était Mergy. Isabelle pousse un cri; mais soudain Mergy paraît lui-même : autre cri, de joie celui-là, — et aussitôt, sans une mesure, sans une note inutile, sans une effusion banale, éclate de nouveau le thème soldatesque, non plus sombre et menaçant, mais repris avec une allégresse qui transforme ce refrain de mort en chanson de victoire et de liberté.

Laissons les réformateurs mener grand bruit et revendiquer pour eux tout l'honneur de prétendues découvertes. L'orchestre ne les a pas attendus pour jouer un rôle dans le drame musical.

Ne parle-t-il pas seul ici, l'orchestre du vieil Herold, et plus éloquemment que toute voix humaine? Pourquoi? Parce que le compositeur voulait exprimer plus que le sentiment des personnages : le sentiment des choses, leur participation à l'horreur du meurtre et de ces funérailles solitaires. Le célèbre chant des altos, c'est l'obscurité, ou plutôt la pâle lueur de la rivière au clair de lune; c'est la conscience et presque la complicité de la nature; c'est le Louvre, c'est la ville endormie, et de tout ce monde extérieur l'orchestre seulement pouvait être la voix impersonnelle et désolée.

Nous n'avons pas voulu — est-il besoin de le dire? — nous donner le facile plaisir d'une comparaison écrasante, mais défendre un peu seulement, par un retour vers l'un de ses chefs-d'œuvre, ce qu'on appelle aujourd'hui avec une injuste ironie le genre éminemment français. Et puis nous avons imité Simonide; si, comme lui, nous nous sommes jeté à côté de notre sujet, c'est que notre sujet était, comme le sien, « plein de récits tout nus... matière infertile et petite ». Enfin est-ce notre faute si, quelque temps avant d'entendre *l'Escadron volant*, nous avions réentendu

le Pré aux Clercs? Puisqu'il fallait parler à nos lecteurs d'une pièce du temps de Charles IX, ils nous excuseront d'avoir parlé de deux. Qu'ils aillent voir de préférence la plus ancienne; qu'ils aillent écouter *le Pré aux Clercs* et M. Dupuy, un nouveau ténor de l'Opéra-Comique. Il a beaucoup de talent et peut le montrer dans le rôle de Mergy, comme dans celui de George d'Avenel, plus que dans celui de René de Tremaria.





IV

Théatre de l'Opéra-Comique : *la Cigale madrilène,* opéra comique en 2 actes; paroles de M. Léon Bernoux, musique de M. Joanni Perronnet. — Les Concerts : Symphonie de M. César Franck ; le *Wallenstein,* de M. d'Indy. — M. Bouhy ; Madame Materna ; M. Paderewski.

15 mars 1888.



propos de la *Cigale madrilène*, nous pourrions parler de *Carmen ;* mais nous avions déjà parlé du *Pré aux Clercs* à propos de *l'Escadron volant de la reine*, et l'on ne peut toujours se dérober à son devoir. Au surplus, ce ne sera pas long. Pauvre Cigale ! Elle ne chantera pas tout l'été.

M. Perronnet, le compositeur de cette éphémère opérette, n'est pas plus un ancien ministre du roi Charles X, que le prince de Polignac, un autre musicien, à nom historique aussi. A peine M. Perronnet a-t-il dû voir les dernières années

de l'empire. C'est un jeune, un tout jeune homme; comme on dit dans *Armide*, « il est à l'âge heureux où sans effort on aime » ; où l'on aime les chansons espagnoles, boléros et seguedilles, où l'on croit à l'Espagne de M. Scribe, toute vibrante de castagnettes, de tambours de basque et de mandolines, toute peuplée de muletiers, de Bohémiens qui recueillent les enfants clandestins des grandes dames adultères, et de zingaras aussi jolies que Mlle Degrandi. La moindre mélodie à trois temps, un peu vive, quelques cris de Ole ! Ole ! des doigts mignons qui claquent en cadence, nous en fallait-il davantage à vingt ans pour imaginer l'Andalousie ?

On dit que sous le pseudonyme de Léon Bernoux se cache la mère de M. Perronnet, Mme A. Perronnet, l'auteur de *Ne m'chatouillez pas* et autres *lieder* qui firent les premiers succès de Mme Judic. Pieuse et touchante collaboration: Mme Perronnet tramant pour son fils un canevas innocent, et le jeune homme embellissant de sa filiale musique la poésie maternelle. Je n'ai pas l'honneur de connaître autrement que de vue et le fils et la mère ; mais sans rien savoir des circonstances dans lesquelles est né leur commun

opuscule, voici comment, en l'écoutant, je m'en représentais la genèse. Cette œuvre de famille, avant d'être livrée au public indifférent ou cruel, aura peut-être été jouée le soir au coin du feu, dans un cercle d'amis intimes et bienveillants. Autour du piano, d'un piano droit et de famille aussi, sont assis les hôtes du foyer modeste. Les braves gens, sans être musiciens, ont le goût de la musique. Ils vont parfois à l'Opéra-Comique, surtout depuis qu'il est voisin du Marais ; ils connaissent le *Domino noir* et les *Diamants de la couronne*, mais ignorent *Carmen ;* les noms d'Inésille, de Pérez, de Catarina, les mots de Sainte-Hermandad et de corrégidor exercent sur leur imagination un prestige encore souverain. Et voici que dans l'œuvre de leurs amis ils retrouvent avec ravissement les mots exotiques et mystérieux : « Enfants de Bohême, muletiers de Murcie. » Alors les familiers de l'humble salon auront vu passer devant leurs yeux facilement éblouis l'Espagne de leurs rêves bourgeois et touchants ; ils auront cru entendre sous le ciel andalous les guitares et les castagnettes, et dans les sentiers des *sierras* « les grelots des mules sonores ». Ils ne sont point

blasés comme nous. Ils sont simples d'esprit, dans le véritable sens de la parole évangélique, et nous, les sceptiques, nous envions le contentement naïf de leurs instincts romanesques et doux.

Composée ainsi ou autrement, cette opérette en vaut bien d'autres ; elle n'est ni meilleure ni pire que les productions courantes d'un genre heureusement en décadence. Dans ces deux petits actes, on citerait à la rigueur deux ou trois morceaux agréables : au premier acte, un quintette de Bohémiens qui n'exprime pas mal le charme de la vie errante, fait d'insouciance et de mélancolie ; au second, une chanson du tenorino, reprise par le sopranino, nous a rappelé les premières romances d'Hérold, la « robe légère » de *Marie*. M. Fugère chante aussi des couplets pénétrés d'une sensibilité qui doit faire venir les larmes traditionnelles aux yeux des personnes vraiment bien nées. Et puis, en dépit de l'éducation, des habitudes et des convictions artistiques, en dépit de l'amour du beau, peut-être en raison même de cet amour parfois rassasié, n'arrive-t-il pas de sentir tout au fond de soi-même comme un obscur besoin de l'ordinaire et du médiocre, d'éprouver

une sorte de plaisir, ne fût-ce que le plaisir du repos, en face d'œuvres insignifiantes, qui ne forcent ni l'attention d'aujourd'hui, ni le souvenir de demain ? Nul ne les ignore, ces heures de lassitude esthétique, de lâcheté intellectuelle, où le café-concert ennuierait moins que l'Opéra, où, honteux et découragé de lui-même, l'esprit, se sentant vulgaire et plat, n'a le goût et presque le besoin que de la platitude et de la vulgarité.

Les théâtres d'ailleurs nous permettraient en ce moment un de ces accès de paresse : l'Opéra-Comique nous donne des *Cigales madrilènes ;* il est vrai qu'il nous promet l'*Esclarmonde* de M. Massenet. L'Opéra ne nous donne rien, et il est vrai aussi qu'il ne nous promet pas davantage. Ah ! si, un ballet. Mais un ballet, fût-il de M. Ambroise Thomas, ce n'est guère.

A défaut des théâtres, nous avons les concerts. Sans parler des pianistes, dont le règne arrive tous les ans à pareille époque, que de séances musicales, depuis celles de la *Société des instruments à vent*, qui sont toujours délicieuses, jusqu'à celles de la *Société nationale*, qui sont souvent intéressantes, mais qui peuvent être le contraire aussi !

Le grand public connaît à peine la *Société nationale*, que nous-même avant cette année connaissions de nom seulement. Elle a été fondée, en 1871, par M. Saint-Saëns et M. Romain Bussine pour favoriser le développement de la musique française et permettre aux jeunes compositeurs d'entendre et de faire entendre leurs œuvres, surtout leurs œuvres instrumentales. Autour de MM. Saint-Saëns et Bussine se groupèrent des musiciens comme MM. César Franck, E. Lalo, G. Bizet, A. de Castillon, G. Fauré, H. Duparc, V. d'Indy et bien d'autres. « En dix-sept années d'existence, dit un petit programme que nous avons sous les yeux, la *Société nationale* a donné plus de six cents *premières auditions françaises*, et elle pourrait citer avec orgueil nombre d'œuvres qui, bien avant de triompher devant le public des grands concerts, avaient été exécutées pour la première fois dans ses séances intimes.

« De plus, afin que ses sociétaires puissent se rendre compte du mouvement général de l'art, elle leur a présenté des productions étrangères modernes d'un intérêt réel, pour la plupart encore inconnues en France, ainsi que d'importants

fragments de chefs-d'œuvre de Bach, de Rameau, de Gluck, rétablis selon les textes originaux, et que l'on n'a presque jamais l'occasion d'entendre à Paris. »

Tout cela est très vrai et tout cela est très bien. La *Société nationale* a mis en lumière des compositeurs qui sans elle risquaient de rester dans l'ombre; elle en révèlera d'autres encore, je le gage, et les fera réussir. Elle s'intéresse aussi et nous intéresse à de vieilles et magnifiques œuvres dont elle conserve et tâche d'entretenir le culte ; par exemple, elle a fait exécuter récemment une cantate de Bach et tout le troisième acte d'*Armide*. Rien de mieux ! Gardienne du passé et messagère de l'avenir, la *Société nationale* mérite deux fois notre sympathie, notre respect et notre reconnaissance.

Quand je dis « respect », je vais y manquer pourtant, à ce respect dont je proteste, et j'y ai manqué déjà du fond du cœur, il y a quelques semaines, à l'une des séances de la *Société*. Quelle soirée, mon Dieu ! On a commencé par un quatuor pour piano et cordes de M. Fauré, violent et monotone, mais non sans intérêt. Le second morceau ne manque pas d'originalité : un trait de piano, qui

en fait le principal motif, y est ramené deux fois par des rythmes et des harmonies ingénieuses. Ensuite sont venues deux « ariettes (!!), » paroles de M. Verlaine, musique de M. Debussy, et toute la décadence, toute la déliquescence de la musique et de la poésie nous a paru concentrée dans ces petits chefs-d'œuvre. Ils ont été soupirés avec moins de voix que d'intelligence par un des *sociétaires nationaux*, un jeune homme qui chantait doucement, tristement et donnait à ces complaintes le sentiment navrant qui leur convenait. En revanche, il a interprété un *lied* réellement très beau de M. Fauré : *Au Cimetière*, sur des vers de M. Richepin, très beaux également, malgré certain *Sommeil vermeil* assez risqué. On a bissé cette émouvante mélodie, et c'était justice.

Mais, comme dit la servante de Molière, tout cela n'est rien ; si vous aviez été là pour la musique adaptée à la *Tempête* de Shakespeare, par M. Chausson ! Cette petite partition a été exécutée pendant les représentations de la fantaisie shakespearienne au théâtre des Marionnettes-Vivienne. Là elle faisait peut-être beaucoup d'effet ; salle Pleyel, elle nous a, comment dire...

mystifié. Elle est écrite pour un orchestre ainsi composé : un violon, un alto, un violoncelle, une harpe (oh! oui, une harpe obstinée); plus quelque chose dont jouait M. d'Indy, et qu'on ne voyait pas, enfin un ou une *celesta*. Le ou la *celesta* n'est, paraît-il, que le *glockenspiel* employé par Mozart dans la *Flûte enchantée* et perfectionné de nos jours. C'est une sorte d'harmonica plus séraphique que la harpe, laquelle apparemment ne suffit plus aux mélodies immatérielles de l'école supra-moderne. Il y a dans cette musique de la *Tempête* des passages ineffables : notamment un duo de Junon et de Cérès, une danse rustique, des aboiements de chien, mille détails enfin qui nous font croire d'abord à ce que M. Sarcey appelle une « fumisterie ». Mais comme les exécutants restaient graves, que le public lui-même, au moins la majorité du public, ne sourcillait pas et que, depuis lors, des juges compétents nous ont affirmé que l'œuvre était sérieuse et de bonne foi, avouons humblement notre indignité, et que l'auteur nous la pardonne.

Hélas ! nous craignons de rester longtemps au-dessous d'une telle musique. Elle est très en faveur à la *Société nationale*, dont le seul travers

est un dévouement, presque une dévotion aveugle à certaine école, ou plutôt à certain groupe qui ne semble pas suivre la bonne route. En tout cas, il ne suit pas la grande route, ce petit bataillon d'artistes et d'amateurs excentriques. Ils n'y mettraient pas le bout du pied, sur cette route des maîtres véritables, où marche par exemple, de son pas franc et libre, un Camille Saint-Saëns! Saint-Saëns, direz-vous! Il a créé la *Société nationale*. — Oui, mais peut-être pour une mission plus digne, pour en faire une église éclairée et non pas une chapelle obscure, pour qu'elle devînt la patronne de tous les fidèles et non la complice de quelques doctrinaires mystérieux et mystificateurs. Le voit-on encore dans le cénacle, l'auteur de la Symphonie en *ut* mineur, et les jeunes francs-maçons de la rue Rochechouart ne le traitent-ils pas de faux frère et de renégat? Rien n'égale leur mépris pour le talent de M. Saint-Saëns et de bien d'autres, rien, sinon leur estime pour leur propre talent. C'est de ce groupe, de son esprit et de ses œuvres que la *Société nationale* devrait se défier davantage. Il ne faudrait pas qu'elle devînt une société de décadents, une sorte de *Chat noir* musical, mais

de *Chat noir* à rebours, où l'on ne s'amuserait pas, je vous le jure.

Les deux chefs actuels de la *Société nationale* sont MM. César Franck et Vincent d'Indy, le maître et l'élève, et c'est de leurs œuvres, exécutées au Conservatoire et au Concert Lamoureux, que nous devons parler maintenant.

M. Renan, je crois, a dit : « On ne devrait jamais écrire que de ce qu'on aime. » — Hélas ! que n'est-ce possible ! Nous ne reviendrions pas à la musique de M. Franck, car nous ne pouvons décidément l'aimer ! Heureusement, si l'amour ne va pas sans l'estime, selon la morale de M. Prudhomme, l'estime va très bien sans l'amour, et nul ne peut refuser à M. Franck l'assurance de sa considération la plus distinguée. Nul ne lui marchandera non plus le respect auquel a droit une vie déjà longue de travail, de bonne foi, de science et de conscience. M. Franck se partage entre la composition, l'enseignement et l'orgue. Il suffit de l'avoir entendu improviser dans l'église Sainte-Clotilde pour ne pas douter de son mérite, et pour avoir scrupule, peut-être un peu de honte à ne pas admirer le compositeur autant que l'organiste.

Et puis nous avons déjà médit de M. Franck ; nous l'avons étonné sans doute, contristé peut-être, et nous en gardons un regret, presque un remords. Que ne pouvons-nous le louer cette fois, le remercier de nous avoir charmé, ému, lui dire : « Maître, si nous n'avions pas compris jadis, nos yeux se sont ouverts, ou plutôt nos oreilles ; parlez à présent, votre serviteur écoute ! »

Mais nous ne pouvons pas. Le premier dimanche, la symphonie en *ré* mineur de M. Franck nous donna de l'espoir. Il semblait y avoir quelque chose là ; de très sérieuses et très scientifiques qualités : des nuages encore, mais qui s'entr'ouvraient et finiraient par s'évanouir. La seconde fois, ils ont disparu ; mais rien ne se cachait derrière eux ; leur voile était mensonger, leur mystère trompeur, et la deuxième audition, loin de confirmer notre impression primitive, l'a presque effacée. Non pas que cette symphonie ne témoigne d'une science consommée, d'un travail opiniâtre et des plus rudes efforts. M. Franck sait tout ce qu'on peut savoir, et c'est beaucoup, surtout dans l'état actuel de la musique ; mais cela ne suffit pas, et quand la technique de l'art se sera compliquée encore,

dans cinquante ans, dans mille ans, cela ne suffira jamais ! J'entendais l'autre jour les trop fervents disciples de M. Franck comparer, ou plutôt sacrifier hardiment à la symphonie de leur maître la dernière symphonie de M. Saint-Saëns, et devant de pareils dissentiments, parmi ces hérétiques, hérétique moi-même à leurs yeux, j'en venais à douter que le goût eût ses préceptes et la beauté ses lois. De ces deux symphonies, l'une est la nuit et l'autre le jour ; là on respire à pleins poumons : ici on étouffe et on meurt. Dans l'œuvre de M. Saint-Saëns, le plan se présente et s'impose tout de suite ; dans celle de M. Franck, il se dissimule et se dérobe. On suit toujours l'idée de M. Saint-Saëns ; elle circule, se divise en mille petits courants clairs et féconds, puis se reconstitue et se rassemble ; mais les mélodies de M. Franck naissent pour se perdre aussitôt, sans avoir le temps de faire éclore une fleur. Oh ! l'aride et grise musique, dépourvue de grâce, de charme et de sourire ! Les motifs eux-mêmes manquent le plus souvent d'intérêt : le premier, sorte de point d'interrogation musical, n'est guère au-dessus de ces thèmes qu'on fait développer par les élèves du Conservatoire. Un

autre a plus d'allure et de crânerie, mais le compositeur n'en a pas tiré parti.

Le début du second morceau est l'oasis de ce désert.

On se sent un instant rafraîchi par un beau chant de cor anglais porté sur les accords des harpes et du quatuor. Un soir peut-être à son orgue, M. Franck aura trouvé cette inspiration presque religieuse, et religieuse sans fadeur ni mystique sensualité. Pourquoi ne l'a-t-il pas suivie ? Pourquoi n'a-t-il pas fait de ce thème heureux tout un morceau, comme a fait d'une mélodie, religieuse aussi, l'auteur de la symphonie *italienne?* Parce que M. Franck n'est pas Mendelssohn, ce que nous ne nous permettrions pas de regretter si, l'autre jour, un de ses adeptes ne s'était permis de s'en réjouir.

Le finale surtout de la symphonie en *ré* mineur nous a paru pénible. Il ramène avec rage les motifs des morceaux précédents. De ce système, très en faveur aujourd'hui, peut-être ne faudrait-il pas abuser. Haydn en a usé (*adagio* et *presto* du 58e quatuor), et Beethoven après lui ; mais tous deux avec réserve. M. Saint-Saëns a fait de même, avec beaucoup plus d'insistance et dans

de bien plus vastes proportions ; mais, dans le finale de la symphonie en *ut* mineur, les motifs déjà connus (beaucoup plus intéressants par eux-mêmes que ceux de M. Franck) passent par des métamorphoses de rythme, d'harmonie et d'instrumentation si variées, si inattendues, qu'on en demeure presque émerveillé. M. Franck est loin de cette abondance et de cet éclat, et ce qu'il prend pour l'unité et la cohésion pourrait bien n'être que sécheresse et pauvreté.

Que M. Franck soit aimé, flatté même par des élèves respectueux et reconnaissants, rien de plus naturel ; que l'intégrité artistique de sa vie, la sincérité de ses convictions, la science et l'expérience sans lesquelles ne s'élaborent pas des œuvres sérieuses et malaisées comme les siennes, que ces titres nombreux et d'autres encore lui méritent quelque déférence et certains ménagements, cela ne fait doute pour personne. Mais on ne saurait rien accorder de plus. Aujourd'hui du moins, car les avancés de la musique espèrent en l'avenir et nous attendent. On finira, disent-ils, par les rejoindre, là-bas, là-bas. Qui sait ? L'étape est lointaine, mais on ne va pas à Damas en un jour, et la prudence nous défend peut-être de

dire : Je ne boirai pas de ton eau, fût-ce à la plus trouble des fontaines.

Après le maître, le disciple : après M. César Franck, M. Vincent d'Indy. Ainsi le veut l'ordre des âges, qui n'est pas ici celui des talents. Commençons par reconnaître, et non pour la première fois, le très grand mérite de M. d'Indy ; nous serons plus à notre aise pour discuter ses tendances. M. d'Indy a composé une trilogie pour orchestre, servant de préface et de commentaire musical aux trois poèmes dramatiques de Schiller sur *Wallenstein : le Camp*, *les Piccolomini* et *la Mort de Wallenstein*. Rarement, je crois, un musicien a dépensé plus de talent, plus d'habileté, d'ingéniosité harmonique et orchestrale, consacré plus de volonté, de logique et d'énergie à une charade symphonique aussi compliquée,

On pourrait la proposer ainsi : mon premier est le motif de la Guerre ; mon second est le motif de Wallenstein, lequel se subdivise en deux figures rythmiques, attribuées, l'une à l'idée dominatrice du caractère de Wallenstein, l'autre à l'idée fatale qui plane sur l'œuvre entière. Mon troisième est le motif de Max ; mon quatrième,

le motif de Thécla ; mon cinquième, le motif de l'influence mystérieuse des astres sur la destinée humaine ! Mon tout est le *Wallenstein* de M. d'Indy.

Ah ! le *leitmotiv !* le *leitmotiv !* Voilà donc où il nous a conduits ! On pouvait se flatter que Wagner eût poussé à ses dernières limites cette idée pleine à la fois de promesses et de menaces, de bienfaits et de périls ; mais les wagnériens sont venus et les élèves ont dépassé le maître, non par le progrès du génie, mais par l'exagération et l'outrance du procédé. La vérité avant tout et malgré tout, la haine du convenu et de la formule, voilà, n'est-ce pas, les dogmes du wagnérisme ? Voyez pourtant comme la pratique dément la théorie, comme dans l'œuvre de M. d'Indy la convention règne en souveraine. Imagine-t-on convention plus étroite, plus tyrannique, plus odieuse aux imaginations tant soit peu jalouses de leur liberté, que cette minutieuse figuration des sentiments par des *leitmotive* arbitraires ? Trois notes (nous n'exagérons pas) sont censées représenter l'idée dominatrice du caractère de Wallenstein ; trois autres symbolisent l'idée fatale ; une fugue de bassons imite le

sermon d'un moine dans un camp, et une série d'accords exprime l'influence mystérieuse des astres, d'où ces accords (voici le comble) reçoivent le nom d'*accords sidéraux !*

Tels sont les éléments de l'œuvre ; il ne reste plus qu'à les combiner, à les séparer, à les réunir, à les démembrer chacun isolément ou tous ensemble, à les altérer dans leur rythme et leurs harmonies, à greffer les petites passions sur les grandes, à subdiviser les sentiments principaux en sous-sentiments, à retourner enfin cette salade monstre, et cela, M. d'Indy le fait à merveille. *Belle vos mourir yeux font me marquise d'amour !* Ce sont là jeux de princes, oui, des princes de notre école, à nous Français qui jadis aimions le bon sens et la clarté !

Un jour viendra, je veux l'espérer, où le *leitmotiv* de plusieurs notes aura fait son temps. Ce sera trop alors d'une phrase ou d'un lambeau de phrase ; une seule note, plus facile à caser dans les moindres coins et recoins de la mosaïque sonore, traduira un état d'âme. Alors un élève d'un élève des plus jeunes élèves de M. César Franck composera une symphonie intitulée : *Œdipe roi*. L'*ut* sera le *leitmotiv* du parricide ;

le *mi*, celui de l'inceste ; les deux notes réunies en tierce exprimeront naturellement le caractère complet et doublement criminel du héros ; dans cette œuvre éminemment suggestive, et à peu de frais, les instruments comme les notes auront leur mission symbolique, et le royal aveugle sera représenté par la clarinette, devenue le *leitinstrument* de la cécité.

Ne riez pas, nous touchons à cet âge d'or. Déjà l'on ne saurait entendre, ou du moins comprendre la trilogie de M. d'Indy sans avoir sous les yeux la brochure, la terrible brochure, complément de plus en plus nécessaire de toute audition musicale, la brochure, que les ouvreuses stylées des concerts Lamoureux appellent avec componction : « notice analytique et thématique ». Thématique, elle l'est furieusement, comme vous avez pu en juger. C'est là que nous avons trouvé les *leitmotive* énumérés plus haut, et les *accords sidéraux* et toutes ces jolies choses. Grâce à ce guide-âne on peut suivre les motifs, les attendre, les pressentir, les reconnaître, et çà et là les saluer au passage avec cette joie profondément esthétique que procure, dans le jeu des patiences, le retour périodique des dames de pique et des rois

de carreau. Mais si l'on n'avait pas la brochure, on serait perdu! L'autre jour au concert, de chaque côté de l'orchestre, deux groupes se faisaient pendant : l'un de jeunes garçons, l'autre de fillettes. Les pauvres enfants étaient aveugles. Ils ne devaient pas comprendre grand'chose à ce qu'ils entendaient, ne pouvant le lire, et nous songions que le plus grand des musiciens, quand il a écrit la symphonie *Héroïque*, ne l'a point expliquée, mais nommée seulement; qu'il l'a composée avec la souveraine liberté du génie et que nous-mêmes, lorsque nous l'écoutons, il nous laisse libres aussi. Pourtant, au milieu du finale de l'œuvre sublime, après les fantaisies et les sourires du début, quand tout à coup certaine gamme de violons s'élance, quand éclate le thème guerrier, rythmé comme le pas des bataillons allant à la victoire, vous tous que cette explosion foudroyante fait tressaillir, est-il besoin alors de gloses et de commentaires pour que vous sentiez l'héroïsme vous battre dans le cœur?

Que M. d'Indy, malgré tout, n'aille pas nous croire aveugle ou sourd aux très grands mérites de son talent; nous apprécions ses rares facultés, tout en regrettant la direction qu'il leur donne.

De son *Wallenstein*, le premier morceau nous a plus qu'intéressé; c'est un tableau rempli de vie, de mouvement, d'entrain et de gaieté guerrière, sans tapage, ni trivialité. La fugue même des bassons, abstraction faite de ses prétentions descriptives, est un assez plaisant exercice pour ces quatre instruments tortueux et grondeurs. S'il se rencontre çà et là des motifs trop inspirés de Wagner, notamment de la marche funèbre de *Gotterdammerung*, d'autres, par exemple un mouvement de valse lente, sont fort heureusement trouvés. Et puis les motifs en question plaisent, dans le premier morceau, par une fleur de nouveauté que leur enlèvent, dans les morceaux suivants, les retours et les redites innombrables. Car voilà un autre inconvénient de la composition wagnérienne : sous prétexte d'unité, elle arrive à l'uniformité, et le dernier opéra d'une *tétralogie* ou le dernier morceau d'une symphonie ressemble à la table des matières d'un livre.

La seconde partie nous a paru trop touffue; il manque ici un beau chant d'amour. Mais de pareils chants ne se trouvent pas comme une combinaison de petits motifs. Et puis les d'Indy ne veulent pas de ces mélodies-là, ou bien elles

ne veulent pas d'eux. Signalons cependant la fin du morceau ; il y règne une profonde mélancolie, sobrement exprimée par quelques notes de hautbois et une solennelle tenue de cor.

Quant au finale, le système du compositeur y est porté à son comble, et aussi la fatigue de l'auditeur, du moins du pauvre auditeur que nous sommes.

Répéterons-nous une dernière fois que, malgré nos dissidences, nous tenons M. d'Indy pour un musicien de haute valeur? Qu'il sait de choses, mon Dieu ! et comme il les sait ! Quelle connaissance de l'harmonie, de l'orchestration, quelle force de combinaison, quelle science, quel puits de science ! Mais de ces puits, hélas ! dont parle le poète, de ces puits « dont le ciel n'a jamais vu le fond ». Un jour, nous l'espérons, ces profondeurs finiront par s'éclairer. Un jour, malgré les doctrinaires qui l'entourent, malgré lui-même, M. d'Indy s'émancipera. Il reconnaîtra que d'aussi prodigieux efforts ne valent pas ce qu'ils coûtent. D'un coup d'épaule il abattra les cloisons entre lesquelles il se laisse encore enfermer. Aussi bien, son *Wallenstein* ne date pas d'aujourd'hui ; depuis lors M. d'Indy a fait un peu autrement, et beau-

coup mieux. Qu'il nous permette de lui rappeler une de ses pages que nous aimons le plus. Dans le *Chant de la cloche*, il y avait un chœur ravissant d'esprits et de fées. *Viens à nous*, *viens à nous*, chantaient au fondeur Wilhelm les petits êtres mélodieux. Que le musicien aille donc à ceux qui l'appelaient alors, que dans la naïveté et la simplicité de son cœur il écoute ces conseillers aimables, et les génies donneront à son inspiration la grâce de leur sourire et la transparence de leurs ailes.

Après avoir dit beaucoup de mal de M. Franck, un peu de mal de M. d'Indy, si nous disions du bien de Haydn! Achevons de nous déshonorer, enfonçons jusqu'aux yeux notre perruque. On a joué dernièrement deux symphonies de Haydn : l'une en *sol* au concert du Châtelet, l'autre en *ut* au Conservatoire, et toutes les deux sont charmantes, et pour le finale de la première ou pour le début de la seconde je donnerais les œuvres presque complètes de... ce n'est pas M. d'Indy que je veux dire. On a prétendu que la symphonie en *ut* exécutée au Conservatoire pourrait bien être apocryphe. Et qui l'a prétendu? L'oracle musical du *Temps*, M. Weber. Or, M. Weber,

un beau dimanche, à propos de certain quatuor d'*Euryanthe*, ayant déclaré qu'il savait par cœur ce quatuor *comme le reste*, après ce *comme le reste*, il serait impertinent de ne pas douter avec un homme aussi savant que Haydn soit l'auteur de la symphonie en question. Mais fût-elle de M. Weber lui-même, elle n'en serait pas moins agréable. Elle débute par un mystérieux prélude auquel de simples notes de hautbois donnent une couleur presque romantique. Quant au finale, il s'en dégage une gaieté communicative. Au dernier moment surtout, un triangle se met à tinter, une fois, deux fois, comme un petit rire involontaire. Et cette fusée sonore ayant sans doute réjoui le vieux maître, il en allume une autre, puis une autre encore ; le triangle vibre de frissons continus, et le pimpant *allegro* s'achève en pluie d'étoiles.

L'orchestre de M. Lamoureux et celui de M. Garcin ont admirablement joué la symphonie de M. d'Indy et celle de M. Franck. Mais des deux orchestres et même de plus de deux, de tous les orchestres de Paris et peut-être d'ailleurs, le meilleur est sans contredit celui du Conservatoire. L'orchestre du Conservatoire reste l'interprète

incomparable de Haydn, de Mozart et de Beethoven, les trois grands maîtres de la symphonie avant M. Franck. Il a la force et la finesse, la sagesse et la passion. Il sait envelopper comme d'un coup de fouet les terribles accords de l'ouverture de *Coriolan* ou fredonner du bout de ses archets les spirituels menuets de Haydn. Il possède des solistes de premier ordre, et quand on joue du hautbois comme M. Gillet, par exemple, il faut, pour ne pas même saluer le public qui bat des mains, la simplicité et la modestie qui caractérisent les instrumentistes et les distinguent des compositeurs, des chanteurs, et même, ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure, des critiques musicaux.

Signalons avant de finir le retour parmi nous d'un artiste très distingué, dont nous avait trop longtemps privés l'Amérique. Après une absence de plusieurs années, M. Bouhy, qui joua jadis avec le plus grand talent le répertoire de l'Opéra-Comique, qui créa quelques rôles nouveaux, entre autres l'Escamillo de *Carmen*, M. Bouhy s'est fait entendre deux fois au concert du Châtelet. Il a toujours son beau style, la même élégance mâle et la même distinction sans affécte-

rie. Il appartient à l'école des Faure et des Carvalho, à l'école admirablement correcte du chant français. Ce n'est peut-être pas l'école de l'émotion dramatique, celle des Krauss ou des Reszké, mais celle de la perfection musicale et vocale. On disait que M. Faure chantait en lettres majuscules; M. Bouhy a donné le même, ou les mêmes caractères à l'air d'Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide*, et à l'air d'Élie, tiré de l'oratorio de Mendelssohn. Je ne crois pas que ces deux nobles pages puissent être plus noblement chantées.

Un dernier mot enfin. La foule a pris d'assaut, dimanche dernier, le Cirque d'été, pour entendre la célèbre cantatrice viennoise, Mme Materna. Nous l'avions nous-même entendue autrefois à Bayreuth, à Vienne, et nous conservions de Brunehild, de Kundry, d'Iseult et d'Alceste un souvenir pour ainsi dire grandiose. L'artiste avait une voix proportionnée à sa taille, et sa taille est colossale. Mme Materna semble à la fois bâtie et baptisée par les Romains. Elle nous avait ravi par l'éclat et la sûreté de cette voix, par la noblesse de son style, la puissance et même la violence dramatique de son jeu. D'où vient que dimanche nous avons espéré vainement le plaisir

goûté jadis? Sans parler d'un air de *Tannhaüser*, vague et bref au point de paraître insaisissable, la mort d'Iseult même nous a laissé indifférent, pour ne pas dire plus. A Bayreuth pourtant, de quelle émotion nous saisit cette apothéose, cette assomption d'une mourante d'amour! Je vois encore Iseult agenouillée sur le cadavre de Tristan, et se relevant par degrés; j'entends planer au-dessus des harpes, au-dessus de tout l'orchestre invisible, un chant qui là-bas m'avait transporté. L'autre jour, je n'ai rien vu, rien entendu. Décidément M. Taine a raison, la loi des milieux est une grande loi de l'art. Hors de leur cadre mystérieux, presque féerique, l'œuvre et l'interprète de Wagner ont pâli. Et puis les drames wagnériens sont les derniers qu'on puisse morceler et servir par tranches à des auditeurs non préparés. Surtout dans *Tristan* tout se tient, et les belles pages de la partition, pour paraître telles, ont peut-être besoin des laides, qui ne manquent pas. Enfin, les dimensions du Cirque sont fatales à la musique, et surtout aux chanteurs. Il faut s'en prendre à cette salle immense si la voix de Mme Materna nous a semblé moins belle, moins juste et moins bien posée, trop sou-

vent écrasée par le fracas d'un orchestre que M. Lamoureux n'a pas su toujours apaiser ni retenir. Il doit être cruel de chanter dans cet établissement équestre; cruel aussi d'y jouer du piano. M. Paderewski nous a pourtant fait le plus grand plaisir, précisément parce qu'il ne cherche pas à remplir un local que rien ne remplirait. A cette salle monstre il ne sacrifie pas une nuance, pas un effet de délicatesse ou moelleuse sonorité. Il a joué l'admirable concerto en *mi* bémol de Beethoven avec une fantaisie et une poésie toutes slaves, avec des qualités de charme et de tendresse qui trop souvent ont manqué à ses accompagnateurs, et qui, si M. Lamoureux n'y prend garde, leur manqueront de plus en plus.





V

La Servante maîtresse, de Pergolèse. — Théatre de l'Odéon : *les Erinnyes,* tragédie antique de M. Leconte de Lisle, musique de M. Massenet.

1er avril 1889.



On ne s'ennuie pas toujours dans le monde, et je sais un salon parisien où l'on a passé dernièrement une soirée tout artistique. J'aimerais à nommer ce salon, ne fût-ce que par reconnaissance; mais on me l'a défendu, et je n'ai le droit de remercier des maîtres de maison très aimables et trop modestes, qu'à la condition de ne pas écrire leur nom, surtout ici.

C'est *la Servante maîtresse* que nous avons eu la bonne fortune d'entendre, *la Servante maîtresse* négligée depuis trop d'années. S'il est un chef-d'œuvre, pourtant, que l'Opéra-Comique n'ait pas le droit d'oublier, c'est celui-là, qui fut

le premier. Le perpétuel honneur du répertoire serait bien dû à un enfant du beau pays qui nous aimait naguère, à un enfant dont le génie de vingt ans créa notre art national et cette langue musicale que nous parlons encore, « qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux ».

Et puis, dans l'histoire de la littérature et des arts, il est des noms sympathiques entre tous, de poétiques figures qu'un prestige mélancolique environne. Aux jeunes hommes de talent tombés sur le seuil de la maturité et de la gloire, aux Pergolèse, aux Vauvenargues, aux Hérold, aux Regnault, aux Bizet, nous faisons une place privilégiée dans notre mémoire et dans notre cœur. Nous les chérissons d'une tendresse plus vive et qui voudrait racheter la hâte de la mort, ceux dont la destinée fut incomplète, qui semblaient nés pour l'orgueil et la joie de leurs contemporains et ne sont nés que pour l'admiration et le regret de la postérité.

Pauvre Pergolèse! On ne citerait peut-être pas un homme illustre mort aussi prématurément. Il s'éteignit à vingt-six ans, usé par une phtisie pulmonaire que ne put guérir ni le soleil de Naples, ni la paix cherchée dans le cloître des Francis-

cains de Pouzzoles. D'autres causes, dit-on, hâtèrent sa fin. Les uns prétendent qu'il aima trop les femmes; d'autres, qu'il aima trop une femme. Le savant archiviste de je ne sais plus quel conservatoire italien, le chevalier Francesco Florimo, s'autorisant de certains papiers de famille trouvés chez le prince de Colobrano, a popularisé le roman que voici, et mis le dernier rayon à l'auréole de poésie et de malheur qui ceignait déjà cette jeune tête.

Pergolèse aimait une de ses élèves, Maria Spinelli, qui lui rendait sa tendresse. Mais un soir, les trois frères de la jeune fille entrèrent dans la chambre de leur sœur, et, l'épée nue, ils lui firent jurer, sous menace de mort, qu'avant deux jours elle renoncerait à son amour et choisirait un époux plus digne d'elle. Le lendemain, Maria prit le voile : elle avait choisi le fiancé divin. Peu de mois après, les cloches du couvent sonnaient la mort de sœur Maria. Pergolèse, consumé par la maladie qui déjà le dévorait, les yeux creusés par la fièvre et par le chagrin, voulut diriger lui-même le *Requiem* qu'on chanta pour sa bien-aimée. Si la légende n'est pas mensongère, quelles plaintes durent s'exhaler des orgues, jouées par

les mains tremblantes de ce mourant auprès de cette morte! « *Tre giorni son che Nina*..... Il y a trois jours que Nina est endormie, et ce sommeil la tue! Fifres et timbales, retentissez! Réveillez ma Ninette et qu'elle ne dorme plus! » Vous vous souvenez de cette poignante *canzone* qui suffirait à la gloire d'un maître. C'est elle qui dut retentir, le jour de l'enterrement de Maria, sous les voûtes de la chapelle, et jamais la fameuse gamme *svegliate la mia Ninetta*, cette gamme si simple et si désespérée, n'aura déchiré l'air d'un si affreux sanglot. L'infortuné appelait en vain à son secours toutes les voix de ses orgues chéries et tous les cris de son cœur; sa Ninette dormait le sommeil dont on ne s'éveille pas, et un an plus tard, en 1736, il alla lui-même s'endormir auprès d'elle.

Mais laissons la musique d'église et de deuil pour l'œuvre qui fut le sourire, le rire même de Pergolèse, *la Servante maîtresse. La Serva padrona* fut représentée pour la première fois à Naples en 1733, sur le petit théâtre San Bartolomeo, avec un succès prodigieux. Au mois d'août 1752, les bouffons du signor Bambini la donnèrent à l'Opéra de Paris, et l'on sait quel

tapage s'ensuivit, quelle illustre querelle, et enfin, sur la scène française, quelle lignée de chefs-d'œuvre. En 1754, deux ans après sa première apparition en italien, *la Servante maîtresse* reparut, accommodée à la française par Baurans, ancien substitut au parlement de Toulouse, répétiteur au lycée Louis-le-Grand, lié avec Laruette, Mme Favart, Jean-Jacques et les bouffonistes du café Procope, et qui depuis longtemps attendait dans une demi-misère une occasion de montrer ses talents. Il profita de celle-ci, qui était bonne. Mme Favart créa le rôle de Zerbine; *la Servante maîtresse* alla aux étoiles comme *la Serva padrona*, et fit sinon la fortune, au moins l'aisance du traducteur.

Dès qu'on veut remonter à l'origine d'une œuvre un peu ancienne, on rencontre l'incertitude et l'obscurité. L'édition en italien et l'édition en français de *la Servante maîtresse*, bien qu'à peu près contemporaines, ne sont pas entièrement conformes. L'édition en italien porte cet avertissement en première page : « L'éditeur de cet ouvrage le donne au public non dans l'état de mutilation où l'on a été contraint de le mettre à l'Opéra de Paris pour satisfaire l'impatience des

spectateurs, mais entier et tel qu'il fait depuis trente ans l'admiration publique sur tous les théâtres de l'Europe. »

L'éditeur parle de mutilation, et cependant la partition française renferme des morceaux qui ne se trouvent pas dans la partition italienne : par exemple, le premier air de Zerbine, lutinée par Scapin; un air de Zerbine encore, au début du second acte : *Vous, gentilles jeunes filles!* enfin quelques récitatifs, notamment celui de Zerbine : *Jouissez cependant du destin le plus doux*, avant son grand air des adieux.

En revanche, le récitatif courant de la partition italienne est remplacé dans la partition française par le dialogue parlé. La partition française ne porte pas non plus trace d'un duo charmant où les deux fiancés enfin d'accord s'expliquent mutuellement l'état de leur cœur. L'une sent comme des coups de marteau, d'un petit marteau, *martellino d'amore : Tipiti, tipiti, tipiti!* Chez le vieux barbon, c'est un vrai tambour d'amour qui bat la charge : *Tapata, tapata, tapata !* et l'écho de ce *tapata*, que le bonhomme roule de sa grosse voix de basse, est imité, naïveté charmante, à moins que ce ne soit malice, par de frêles *pizzicati*

qui semblent railler Pandolfe et le défier de faire en amour autant de bruit qu'il s'en promet.

Bien que privée de ce ravissant duo et augmentée de quelques pages dont nous n'avons pas le loisir de discuter ici l'authenticité, parfois probable, parfois douteuse, *la Servante maîtresse* nous a enchanté. Grétry disait avec raison de Pergolèse : « Il naquit et la vérité fut connue, et cette vérité de déclamation qui caractérise ses chants est indestructible comme la nature. » L'opéra comique, l'opéra, le drame lyrique ont passé sur cette opérette de génie et elle demeure; elle a cent cinquante ans et pas une ride. Un demi-siècle avant de paraître, Mozart avait été annoncé au monde; on l'avait entrevu, et pour ceux qui croient à la migration des âmes l'auteur des *Nozze di Figaro*, cet Allemand à demi italien, dut ressembler à Pergolèse revenu. Le premier air de *Don Giovanni* rappelle le premier air de *la Serva padrona*, et le pathétique récit avant le dernier air de Pandolfe est traversé des mêmes gammes que le duel de don Juan et du Commandeur.

Qu'on ne crie pas au paradoxe sous prétexte de parallèle. Sans forcer le chef-d'œuvre, on

peut, on doit en sentir la grandeur, que dis-je, la tristesse. C'est le sourire, le rire même de Pergolèse, oui ; mais on sait depuis Homère que le rire est voisin des larmes. Il n'y a pas moins de mélancolie, d'ironie amère dans *la Servante maîtresse* que dans *le Misanthrope*, *l'École des Femmes* ou *George Dandin*. Pandolfe, Arnolphe, les deux noms ne riment pas seulement pour l'oreille. Pandolfe est ridicule, mais ridicule à faire pitié. Cette apothéose de la servante, comme on disait jadis, de la bonne comme on dit maintenant, qu'est-ce autre chose que l'aveu douloureux, presque honteux, de notre faiblesse, de notre lâcheté, de notre duperie ? Est-il ici assez rabaissé, vulgarisé, je dirais presque encanaillé, l'éternel féminin ! Et le masculin, non moins éternel que son compère, fait-il assez pauvre figure ! A l'inverse de je ne sais plus quelle cuisinière du Palais-Royal, la Gotte de M. Meilhac, je crois, Pandolfe aime au-dessous de lui. Il aime avec son vieux cœur, avec ses vieux sens, avec sa pauvre âme et son pauvre corps sénile. Il aime à demi par désir libertin, à demi pour assurer les dernières aises de sa vie, le service de sa table et peut-être un peu les autres. Il a beau trouver çà et là des accents de

véritable et presque touchant amour, de cet amour l'expression paraît bouffonne; on pressent que les faibles témoignages en seront grotesques. Au fond, on ne saurait plaindre véritablement le bonhomme, qui voit le piège et s'y jette. On rit de sa sottise présente et de sa punition prochaine: on en rit avec la coquine, si hardie à offrir, à vendre son impudique et triomphante jeunesse; on trouve que le vieux galant ne vaut guère mieux que sa soubrette, que tout cela est malheureux et misérable et que cette ravissante comédie musicale ne prête pas seulement à rire.

Quoi! tant de choses dans *la Servante maîtresse!* Mais oui, comme dans les véritables chefs-d'œuvre, qui disent tout en peu de mots, ou de notes, avec une entière simplicité et un naturel parfait, par des moyens dont on ne sait ce qu'on doit admirer le plus : la puissance ou la sobriété. Chacun des morceaux de *la Servante maîtresse* est traité pour ainsi dire symphoniquement. L'idée y est suivie, présentée sous mille formes toutes dérivées de la forme primitive et la ramenant par mille reprises ingénieuses et cependant aisées. Quant aux récitatifs, à peine soutenus d'un semblant d'harmonie et d'une orchestration

presque nulle, ils atteignent à une intensité et à une vérité d'expression que les combinaisons d'accords modernes et les recherches de timbres n'ont peut-être pas augmentées.

Que M. Paravey ne fasse pas la sourde oreille : qu'il reprenne bien vite *la Servante maîtresse*, et M. Taskin, un Pandolfe étourdissant, Mlle Samé, la plus madrée des Zerbinette, friponne à souhait sans être coquine, retrouveront au théâtre le succès du salon.

M. Porel n'a pas attendu, pour reprendre *les Érinnyes*, qu'on les jouât en ville. Ce n'est pas là une comédie de société, et l'on raconte qu'aux représentations sur le théâtre d'Athènes de la trilogie eschylienne, l'émotion précipita parfois chez quelques spectatrices le dénouement d'une situation que les Grecs, peuple d'artistes, ne qualifiaient pas, comme nous, d'intéressante. Si l'incident ne s'est pas encore produit à l'Odéon, c'est à M. Massenet que les dames en sont redevables : car M. Leconte de Lisle a fait ce qu'il a pu. Loin de tempérer l'horreur du drame antique, il l'a plutôt exagérée. Il a supprimé la troisième partie de la trilogie : *les Euménides*, qui atténue chez Eschyle la barbarie des deux autres. *Les*

Euménides, c'est non pas l'absolution, car les voix de l'Aréopage demeurent partagées, mais l'excuse d'Oreste, que les dieux ne pouvaient laisser accabler sous le crime auquel eux-mêmes l'avaient poussé et contraint. C'est la part faite enfin aux idées morales, philosophiques et religieuses qui commencent à poindre; c'est, dans une humanité jeune encore et courbée sous une fatalité crue jusqu'alors inévitable et irresponsable, c'est l'avènement ou du moins l'annonce de la liberté, de la justice et de la charité. Nous aimerions suivre à travers les siècles, de l'*Œdipe* de Sophocle à l'*Hamlet* de Shakespeare, le progrès de ces idées plus clémentes et de ces principes plus doux; mais une pareille étude dépasserait à la fois notre compétence et notre loisir. Contentons-nous de louer l'admirable forme donnée par M. Leconte de Lisle à son imitation de l'*Orestie*, ces vers impassibles et impeccables, ces tirades froides et sonores qui s'ajustent et retentissent en se joignant comme des plaques d'airain.

Tout autre est la musique de M. Massenet, et c'est par le contraste surtout qu'elle enchante. Aux effroyables beautés du drame elle mêle sa charmante douceur. D'un sujet atroce, M. Massenet

a dégagé les grâces furtives. Il ne pouvait et personne ne pourrait, je crois, mettre en musique cette série d'assassinats. Gluck lui-même eût reculé devant la royale boucherie. L'horreur est absente de l'œuvre de M. Massenet, mais non pas la mélancolie, qui la voile tout entière. Elle est d'abord dans le début de l'ouverture, dans une marche funèbre attristée par des altérations de notes qui donnent à l'ensemble une couleur antique. Elle est aussi dans la rêverie de Cassandre, dans un bref retour vers le passé, de la prophétesse qui recule devant l'effrayante vision de l'avenir. Tant qu'elle maudit et qu'elle menace, la musique se tait. Mais voici que les imprécations s'apaisent, que l'âme se détend :

Citadelle des rois antiques! palais! tours!
Cheveux blancs de mon père auguste et de ma mère!
Sables des bords natals où chantait l'onde amère!
Fleuves! Dieux fraternels, qui dans vos frais courants
Apaisiez vers midi la soif des bœufs errants,
Et qui le soir, d'un flot amoureux qui soupire,
Berciez le rose essaim des vierges au beau rire!

Alors la plainte de l'orchestre accompagne et berce la plainte de la jeune fille.

Voici encore un adorable soupir : *La Troyenne* regrettant *sa patrie*, le bijou de la partition. Pour-

quoi déplacer cette page, pourquoi la jouer, avec les deux autres qui l'encadrent, en guise d'entr'acte et non de divertissement dansé, ou plutôt mimé ? Je voudrais, tandis qu'elle se déroule, voir se dérouler aussi le cortège des vierges esclaves, voir Cassandre assise et silencieuse, soutenant d'une main son front pensif et regardant vaguement devant elle : *Pontum adspectabant flentes.* Elle écouterait la phrase délicieuse exposée d'abord par le hautbois, l'instrument de toutes les détresses. Le violoncelle répond à son tour par un sanglot plus profond. De temps en temps une clarinette, avec quelques notes sereines, essaye, mais en vain, d'apaiser l'immense douleur, qui s'épanche en flots de plus en plus abondants. Tous les instruments à cordes gémissent à la fois et de toutes les harpes les notes ruissellent comme des pleurs. Mille regrets surgissent dans l'âme, regrets de la terre, du ciel, des eaux de la patrie ; regrets du temple et de la maison, regrets des frères et du fiancé couchés sanglants dans la poussière ; et tous ces regrets se fondent ensemble, et chacun apporte plus d'amertume au cœur, une larme de plus aux yeux.

Partout dans cette partition la tristesse ; mais

nulle part l'épouvante; des pleurs, mais pas de sang. Entre les deux parties du drame, quand va revenir Oreste, roulant d'horribles desseins dans sa tête aux yeux fous, quelle musique l'annonce ? Une phrase de violons superbe, mais chargée d'une douleur plus amère que farouche, pleine de souvenirs et de regrets plutôt que de ressentiment et de haine.

Ailleurs encore, écoutez la marche mélancolique des choéphores, semant de pâles glycines la tombe du maître. Quelle suavité, quelle tendresse ! De quelle douceur enfin l'adorable mélodie du violoncelle enveloppe la prière d'Électre, de la pieuse orpheline qui la première ose ici parler de pardon et de miséricorde, et supplie seulement les Dieux de la garder plus chaste et moins audacieuse que sa mère ! En vérité, de la sauvage tragédie, M. Massenet a tout adouci. Il a fait son miel dans la gueule du lion, et sa délicate partition ressemble à quelque gracieuse guirlande que la main d'un artiste moderne, de M. Chapu par exemple, aurait sculptée sur les blocs cyclopéens de la vieille Argos.





VI

Théatre de l'Opéra-Comique : *Esclarmonde*, opéra romanesque en 4 actes et 8 tableaux ; paroles de MM. Alfred Blau et Louis de Gramont, musique de M. J. Massenet.

1er juin 1889.

Le proverbe n'a raison qu'à demi : l'art est difficile ; mais la critique n'est point aisée. Elle l'est moins que jamais lorsqu'on a de l'amitié pour celui qu'on doit critiquer, beaucoup de sympathie pour son très grand talent, de la tendresse pour plus d'un de ses ouvrages. Que dire alors et comment faire ? — Comment ? Le plus simplement et surtout le plus loyalement possible. Il ne s'agit que de dire la vérité, ou plutôt ce que l'on croit la vérité. Je sais bien que pour un autre il s'agit de l'entendre ; mais cela n'est peut-être pas impossible à tous les hommes de talent et d'esprit.

Voici le sujet de l'opéra de M. Massenet: Esclarmonde est la fille de Phorcas, empereur d'Orient et magicien. Il s'agit, bien entendu, d'un Orient de fantaisie; par là se justifie cet *r* peu historique ajouté au nom de Phocas. Pour avoir approfondi les mystères surnaturels, l'empereur est contraint d'abandonner le trône à sa fille, magicienne aussi, mais qui, pour conserver son pouvoir, doit rester voilée jusqu'à l'âge de vingt ans. Alors s'ouvrira dans Byzance un tournoi solennel, et le vainqueur épousera la jeune et ravissante impératrice.

Mais, en attendant, la ravissante impératrice s'ennuie. Elle s'ennuie d'autant plus qu'elle aime de tout son cœur, et même, et surtout autrement, un beau garçon qui jadis a traversé Byzance: le chevalier Roland, comte de Blois. A peine maîtresse d'elle-même, Esclarmonde use de son art pour faire venir Roland dans une île enchantée. Elle s'y rend aussi; et, sans détours, sans préliminaires, à la seule condition que Roland ne lèvera jamais le voile qui la cache, qu'il ignorera son nom et gardera le secret de leur mystérieux amour, elle se livre au bien-aimé. Puis elle le congédie; elle l'envoie à Blois, où certain roi,

qui répond au nom de Cléomer, est assiégé par certain Sarrasin qui répond au nom de Sarwégur. Il faut que Roland aille sauver la ville avec une épée miraculeuse que lui remet Esclarmonde.

Il la sauve en effet, et Cléomer, obéissant à la manie qu'ont tous les rois d'opéra d'offrir leur fille aux ténors triomphants, propose à Roland la main de Bathilde. Roland la refuse et refuse aussi de dire ses raisons. L'évêque de Blois s'étonne, interroge au non de Dieu lui-même Roland, qui, menacé de payer du salut de son âme un silence suspect, finit par avouer au prélat son hymen avec une fée. Le soir même, Esclarmonde arrive à l'appel de son époux. Mais l'évêque arrive aussi, avec tout son clergé. Il arrache à la jeune femme le voile qui la cache; le charme est rompu ; Esclarmonde disparaît.

Désespéré, Roland s'est retiré dans la forêt des Ardennes. C'est là que, par un heureux hasard, s'était déjà retiré l'empereur Phorcas ; Esclarmonde ne manque pas d'y venir à son tour, et Roland aussi. Sommée par son père de renoncer à son amant ou de le voir mourir, Esclarmonde feint de ne plus aimer Roland et l'abandonne, pour retourner à Byzance avec le vieil empereur.

Les temps sont accomplis; le tournoi va s'ouvrir. Esclarmonde, *quantum mutata*, n'en sera pas moins la femme du vainqueur. Vous pensez bien que ce vainqueur ne saurait être que Roland. On le proclame donc l'époux de l'impératrice, ce qu'il était depuis quelque temps déjà.

Vous savez, car on l'a dit partout, que ce sujet est emprunté à un récit de trouvère du XIIIe siècle, l'histoire de Parthénopex ou Parthenopeus, comte de Blois, et de l'enchanteresse Melior, impératrice de Byzance. Denis Pyramus serait, paraît-il, l'auteur de cette légende, variante moyen âge, comme la légende de *Lohengrin*, de la fable antique de Psyché. Esclarmonde, c'est le Lohengrin des femmes.

Mais le héros wagnérien est autrement pur, autrement intéressant que cette petite Turque sensuelle. Esclarmonde ne s'est pas éprise de Roland, comme Lohengrin d'Elsa, par compassion, par attrait moral. Elle l'aime surtout physiquement ; elle le désire, et ne s'en cache pas. Elle se promet avec lui de brûlantes ivresses, des raffinements voluptueux ; elle fera l'éducation amoureuse de cet adolescent ; et toutes ces perspectives nous font paraître Esclarmonde aussi désirable,

comme elle dit elle-même, que désirante, mais pour les sens seulement. On n'aime guère les femmes qui font trop d'avances, qui prennent toute l'initiative d'amour; ou plutôt on les aime: par politesse d'abord, avec grand plaisir aussi, pourvu qu'elles soient belles, mais d'un amour incomplet et pour ainsi dire inférieur.

Et puis, à toute cette sensualité se mêle un mysticisme déplacé. Après avoir passé sous des buissons de roses une nuit divine, ou diabolique, la dévote amoureuse convoque des anges aux nimbes d'or, aux ailes roses, aux mains pieusement jointes, pour prendre devant eux des airs innocents et le ton d'une petite sainte. Cet amalgame de religion et de volupté n'est pas très heureux.

Quant à Roland, il ne nous intéresse pas plus que sa maîtresse. Ce n'est qu'un nigaud et un bavard, incapable de dérober son secret aux investigations d'un vieil évêque curieux comme une portière, auquel on n'a même pas donné l'excuse du fanatisme.

Malgré ces incertitudes et ces faiblesses des caractères, malgré d'autres défauts de détail sur lesquels nous passons, il y a dans ce livret quelques qualités d'originalité et de poésie, une cer-

taine couleur légendaire et fantastique, qui pouvaient séduire un musicien épris et chercheur de nouveauté, et qui devaient l'inspirer mieux.

L'œuvre de M. Massenet nous paraît manquer de simplicité, d'unité et d'élévation. Elle trahit trop la recherche, instinctive ou préméditée, de l'effet. Dans la partition comme dans le poème, trop de fleurs, de pierreries, trop de fantasmagorie et de *trucs*, une crainte presque constante du naturel et de la spontanéité. Combien je préfère à toute cette soie chatoyante l'humble laine du *Roi d'Ys ;* au parfum de toutes ces roses, la saine atmosphère des landes bretonnes !

La cohésion manque également à *Esclarmonde ;* l'œuvre faiblit et craque par plus d'un côté. Il y a dans l'ensemble des trous et comme des fuites ; il y en a dans chaque acte et presque dans chaque morceau. Trop souvent on pourrait marquer le point précis où l'idée se dérobe, où le souffle manque. Le tableau du siège de Blois n'est d'aucune utilité ni d'aucun agrément ; celui de la forêt des Ardennes, sauf une cantilène charmante, n'a pas plus de portée.

Ce n'est pas tout : l'idéal de M. Massenet, sa conception et son expression de l'amour ne se

sont point épurées dans cette œuvre, plus sensuelle que toutes les précédentes. C'est là une question de tendances esthétiques sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure.

Enfin, la personnalité du compositeur s'est trop effacée derrière une autre, celle de Wagner. M. Massenet ne pouvait trouver un modèle ou un allié plus redoutable. Comme tous les grands hommes, peut-être plus inimitable et plus inaccessible qu'eux tous, Wagner n'aide personne : il écrase ceux qui lui demandent du secours, il brise la main qu'on met dans la sienne.

L'auteur de *Marie-Magdeleine* n'avait pas encore été hanté à ce point par le souvenir du maître de Bayreuh. On pourrait définir *Esclarmonde* à la fois un petit *Tristan* et un petit *Parsifal* français ; l'imitation, ou l'aspiration, inconsciente mais réelle, se manifeste par des signes multiples. Il serait facile d'indiquer dans *Esclarmonde* des réminiscences de mélodie ou de rythme : l'entrée d'Énéas (un personnage épisodique) rappelle l'entrée de Walther dans les *Maîtres chanteurs ;* certains appels d'Esclarmonde ressemblent aux cris sauvages de Brunehild, la Valkyrie. Passons du détail à l'ensemble, à la

conception même de l'œuvre. Le choix d'un sujet féerique est très conforme à l'esthétique wagnérienne. Le genre fantastique a pour la musique des avantages et des inconvénients. Il offre cet avantage, entre autres, que la musique, étant par nature un langage idéal et forcément assez vague, peut se prêter merveilleusement à l'expression de la légende ou du rêve, à l'évocation d'êtres singuliers et mystérieux, qui ne nous doivent ni un compte rigoureux, ni les raisons logiques de leurs sentiments et de leurs actions. Mais le fantastique, et voici le danger presque fatal que Wagner n'a pas toujours évité, le fantastique convient surtout à la musique sans paroles ou du moins sans représentation. La réalité de la scène, réalité relative pourtant, mais encore trop absolue, risque de le ridiculiser. Le théâtre est trop matériel pour les chefs-d'œuvre de ce genre : pour *Obéron* et le *Songe d'une nuit d'été ;* il ne gâterait pas moins l'admirable *Damnation de Faust*. On peut entendre des fées et des génies ; il ne faut pas les voir. Si habile que soit le décorateur, si artiste surtout que soit le dessinateur des costumes, et nous avons vu comme ils le sont ici, des figurants ne sauraient ressembler à des anges ; un jardin

magique a facilement l'aspect d'un potager, le fameux rideau de roses n'est qu'une vaste pièce de lustrine peinturlurée, et les apparitions dans la lune rappellent les réclames lumineuses qui recommandent, le soir, aux badauds du boulevard le cacao Van Houten ou les pianos-quatuor.

La musique, autant que le poème d'*Esclarmonde*, trahit des préoccupations wagnériennes. Non pas que l'œuvre soit tout entière selon la doctrine du maître ; les purs y trouveront beaucoup à redire; mais la tendance est incontestable, l'effort visible et d'ailleurs intéressant. M. Massenet d'abord abuse ici du *leitmotiv*, qui pourrait bien finir un jour, tout comme les roulades italiennes, par devenir insupportable. Une phrase, assez banale du reste, entendue dès le prologue et sur laquelle, à la vue de l'impératrice, le chœur chante ces paroles : *O divine Esclarmonde !* revient au cours de l'opéra avec une telle insistance, qu'on arriverait aisément à la prendre en horreur. Le motif de l'évocation, celui du duo nuptial, ne se répètent pas avec moins de ténacité.

Autre tendance wagnérienne : l'orchestre a souvent le rôle principal dans l'ouvrage de

M. Massenet. C'est même à lui qu'est allé, entre le troisième et le quatrième tableau, le succès le plus éclatant. Ailleurs encore, c'est lui bien souvent qui chante, qui raconte, qui décrit. L'orchestre, plus que le récit de Phorcas, expose la pièce dans le prologue par des combinaisons de motifs tout allemandes ; au second tableau, dans une page d'ailleurs très belle, l'orchestre encore signale le passage des apparitions dans la lune consultée par Esclarmonde ; les voix des deux femmes l'accompagnent au lieu d'en être accompagnées. Plus loin, dans le duo de Roland et de l'évêque, l'orchestre, toujours l'orchestre, soutient de son chant le dialogue déclamé, et, voyez la vanité des systèmes et le retour ironique des choses de l'art, ce passage rappelle un autre duo, assurément peu wagnérien, celui de Sparafucile et du bouffon au second acte de *Rigoletto*.

Enfin, M. Massenet a tâché de donner à son orchestre non seulement le rôle, mais la couleur instrumentale de l'orchestre wagnérien. Il l'a de parti pris alourdi et assombri, chargé de sonorités basses. Vous rappelez-vous, dans le *Jack* de M. Daudet, un chanteur usé qui voulait retrouver ses notes caverneuses d'autrefois ? — A ce

moment, dit le romancier, Labassindre fit *beuh !* — Dans *Esclarmonde*, trop d'instruments, et trop souvent, contre-basson, clarinette basse, saxophone, font comme Labassindre. Et cela sans grand profit pour les effets fantastiques, j'entends les effets de puissance : car les autres, nous le verrons, ont été parfois rendus avec la grâce et la dextérité familières à M. Massenet.

Voilà beaucoup de Wagner. Est-ce heureux ? Je ne le crois pas. Il ne faut dire, en musique ou autrement, que des choses personnelles. M. Massenet avait, même dans *Esclarmonde*, à dire de ces choses-là ; pourquoi les dire dans une langue qui n'est pas tout à fait la sienne et ne sera jamais que celle du maître qui l'a créée à son usage et surtout à sa taille ?

Une part ainsi faite aux critiques générales d'*Esclarmonde*, il en faut faire une autre aux éloges particuliers et pour ainsi dire locaux. Il va de soi qu'on n'entend pas sans y prendre parfois grand plaisir une partition de M. Massenet. On peut la discuter, la blâmer au besoin ; on ne la dédaigne et surtout on ne l'accable pas.

Le prologue, ainsi que nous le disions, est fait de quelques motifs principaux, sur lesquels

se posent les phrases déclamées de l'empereur Phorcas. Il ne manque ni d'une certaine grandeur, ni d'une certaine aridité. Le second tableau représente une terrasse du palais impérial. Esclarmonde rêve à son chevalier, et sa rêverie commence par une phrase d'un tour gracieux et tendre : *Comme il tient ma pensée !* qui malheureusement faiblit trop vite. L'évocation aux esprits de l'air, de l'onde et du feu est moins puissante que perçante. Le musicien abuse ici pour la première fois (ce ne sera pas la dernière) des notes exceptionnelles que la Providence a malheureusement prodiguées à la charmante interprète du rôle d'Esclarmonde. J'aimerais entendre évoquer les éléments avec plus de poésie et moins d'acuité. En revanche, la description plus symphonique que vocale de la fantasmagorie lunaire est fort remarquable, pleine de mouvement et de vie. Elle équivaut à la vision même, à la vision d'une chasse lancée à fond de train. Le thème de l'évocation, très rythmé, très précipité, sonne à l'orchestre avec une autre puissance que tout à l'heure sur les lèvres de la jeune fille. De rudes fanfares éclatent ; Esclarmonde les redit à pleine voix, et des clochettes tintent joyeuses à l'unisson

de ses cris joyeux. A la bonne heure ! voilà qui est bien ; cela est serré, franc et fort.

Les deux tableaux suivants n'en font qu'un ; ils se succèdent sans interruption et ne sont que les deux phases d'une même scène d'amour : avant et après. Pendant, on baisse un rideau et l'orchestre joue seul. Ce long, ou ce double duo, est évidemment le point culminant et le point délicat de l'ouvrage. Il en est sans contredit la meilleure page, celle où M. Massenet s'est le plus heureusement souvenu de lui-même. Nous disons souvenu : car, malgré la grâce, la tendresse, la passion de cette scène d'amour, il ne nous semble pas que le musicien se soit ici dépassé, qu'il ait fait un grand pas en avant et donné, en un sujet qui convenait si bien à sa nature, tout ce que nous pouvions espérer, tout ce que nous espérons encore de lui.

Roland s'avance à travers les buissons fleuris de l'île enchantée. Les génies l'entourent de leurs rondes gracieuses et l'invitent à les suivre. Charmants dessins d'orchestre, à peine esquissés ; toute la transparence et la fluidité possibles ; une musique qui semble la vibration de l'atmosphère elle-même ; des alternatives heureuses de rythme

sautillant et langoureux tour à tour; partout cette main légère qu'on pouvait être sûr de retrouver ici; jolie entrée et jolie cantilène d'Esclarmonde; dans les préliminaires du duo, un peu d'incertitude, de gaucherie voulue qui ne messied pas, et le duo commence. Certes, il est mélodieux, ce duo; harmonieux aussi; mais là encore, là surtout, j'attendais autre chose: un rythme plus original, moins familier à nos oreilles que ce rythme sur lequel ont flotté déjà tant de duos d'amour, depuis celui de *Roméo* jusqu'à celui d'*Ève* et à celui du *Cid*, peut-être le plus touchant. Les réponses lointaines du chœur: *Hymen! Hyménée!* font bien; à la lecture du moins, car au théâtre on ne les entend pas. La progression qui termine le duo n'est pas non plus très nouvelle; un *crescendo* haletant monte de note en note, et une explosion trop prévue amène la chute du rideau. Il était temps de dérober sous les roses les ardeurs touchant à la frénésie d'Esclarmonde et de son bien-aimé. Il était naturel d'en indiquer en quelques mesures le paroxysme et l'apaisement, comme a fait Gounod dans *Faust* à la fin de l'acte du jardin. Mais M. Massenet a fait bien davantage. Grâce

à une péroraison d'orchestre étonnamment expressive et d'ailleurs assez puissante, grâce à cet entr'acte, qui n'en est un que pour les spectateurs, nous entendons ce que nous ne voyons pas.

Nous sommes témoins par les oreilles, ne pouvant l'être par les yeux. Jamais encore on n'avait, je crois, fait une description sonore aussi fidèle, aussi détaillée, de la manifestation physique des tendresses humaines (vous voyez que je tâche de m'exprimer convenablement). Tout est noté, et gradué; les violons commencent doucement; puis les altos arrivent à la rescousse, puis le quatuor; les sonorités s'enflent, le mouvement se précipite et le tout aboutit à un éclat général et terriblement significatif. Allez écouter cette symphonie éminemment suggestive, et, comme dit le pigeon de La Fontaine, un oiseau à citer en telle occasion, « vous y croirez être vous-même ». L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté; l'instrumentation de M. Massenet était déjà luxuriante; la voilà luxurieuse, et la fleur de sensualité que le jeune maître avait toujours cultivée a fini par s'épanouir comme la fleur de l'aloès, avec un fracas de tonnerre.

Je ne dis pas que ce soit beaucoup de bruit pour rien; ce rien est quelque chose, quelque chose même de délicieux; mais le sujet ainsi traité nous donne une vision ou une audition d'amour trop exclusivement sensuelle. L'unisson de ces violons pâmés représente trop l'unisson de deux corps (je ne parle plus instruments), et trop peu celui de deux âmes. Il y a là, je crois, un manquement à la délicatesse esthétique, un déplacement et peut-être un abaissement de l'idéal du musicien.

On ne s'en fût point alarmé, ni peut-être même aperçu, si le réalisme de cette musique était sauvé par une irrésistible beauté. L'art a le droit de rendre la sensation comme le sentiment ; mais le devoir alors, pour se faire pardonner, de la rendre avec une intensité, avec une sincérité et une éloquence que nous ne trouvons pas dans *Esclarmonde*. Je vois ici les intentions du talent, je ne subis pas la souveraineté du génie. Je ne suis pas terrassé comme par certaines pages de *Tristan et Yseult*, je ne suis pas non plus troublé de ce trouble adorable que répandent les pages amoureuses de *Faust* et de *Roméo*. Quelques réserves une fois faites, je n'aurais pas

demandé mieux que de suivre M. Massenet, mais il ne m'a pas entraîné.

Le bruit nuptial s'éteint peu à peu ; tout se détend et s'apaise ; mais voici que le rideau se relève sur un second tableau d'amour, d'amour satisfait et un peu las, quelque chose d'analogue à la vieille gravure du carquois épuisé. Entre les amants s'engage une nouvelle scène, naturellement plus calme. Dans la phrase qui revient deux fois, terminée soit par Roland, soit par Esclarmonde, on est heureux de ne plus retrouver l'essoufflement, la hâte fatigante, j'allais dire poussive, des pages qui précèdent. Pour les premières paroles : *Chère épouse*, *ô chère maîtresse*, on voudrait peut-être un peu moins de maniérisme, on se passerait de ce *grupetto* trop mièvre ; mais on ne saurait souhaiter une chute plus élégante, une plus tendre réponse d'un orchestre ici délicat et pénétrant. Les anges, aussi bien que les démons, obéissent aux volontés d'Esclarmonde. Ils arrivent à sa voix et la jeune femme, prenant devant eux l'air le plus convenable, leur donne ses instructions mystiques. Deux d'entre eux lui remettent l'épée miraculeuse de saint Georges, dont elle arme son bien-aimé. J'aime assez le

cantique de Roland recevant le glaive sacré, thème bien franc, d'un sentiment à la fois héroïque et religieux, avec une heureuse couleur moyen âge. Il n'a qu'un tort, si c'en est un, celui de débuter par certaine formule liturgique dont Wagner a fait un des principaux motifs de *Parsifal*. Voilà les deux meilleurs tableaux d'*Esclarmonde;* les autres ne se tiennent guère. Intéressez-vous donc au vieux roi Cléomer, à ses lamentations banales, au facile triomphe de Roland et de son épée magique! — La musique ici, du moins au début, n'est que le bruit, un bruit effroyable, un vacarme qui déchire les oreilles, un tintamarre sans grandeur ni puissance. La prière de l'évêque est glaciale, et la foule ferait mieux de suivre des yeux le combat et de nous le raconter, que d'entonner, en dehors de toute action dramatique, une importune et médiocre oraison.

Dans la scène suivante, deux excellentes pages : d'abord la mélodie de Roland : *La nuit bientôt sera venue*, avec son rythme original, et sur les mots : *O mon épouse, ô ma maîtresse*, des syncopes langoureuses et charmantes ; plus loin, la belle, fort belle plainte d'Esclarmonde: *Regarde-*

les, *ces yeux*, écrite dans un sentiment très profond, très sincère, de douleur et de honte virginale. Mais oui, virginale; car cette jeune personne garde malgré ses écarts des grâces étonnamment pudiques. Elle soupirera encore dans la forêt des Ardennes une cantilène d'une exquise pureté: *En retrouvant la vie et la pensée.* Puis ce sera fini, nous n'aurons plus qu'une phrase touchante du ténor au dernier tableau: *Mon nom est Désespoir*, *je m'appelle Douleur.* Le reste! Permettez-nous de n'en rien dire, surtout de ne pas nous engager dans la fâcheuse forêt des Ardennes, rendez-vous général des personnages de la pièce, de ceux qui viennent de Blois comme de ceux qui viennent de Constantinople. Les librettistes et le musicien se sont égarés dans cette forêt fatale, où ce n'est vraiment pas la peine de les suivre.

M. Massenet ne se plaindra pas des interprètes d'*Esclarmonde;* il a ceux qu'il avait rêvés: Mlle Sibyl Sanderson, d'abord. Le joli nom et la jolie créature! Dans le pays où elle est née, comme cette autre Américaine dont parle Musset:

Jamais deux yeux plus beaux n'ont du ciel le plus pur
Sondé la profondeur et réfléchi l'azur.

Il fallait cette pureté de regard, cette ingénuité chaste pour atténuer le rôle un peu vif d'Esclarmonde. Le talent de Mlle Sanderson consiste surtout dans une grâce naturelle, dans une intelligence qui préserve l'actrice et la chanteuse des gestes maladroits et de l'expression fausse. La voix est un peu mince, surtout dans le médium, mais exceptionnellement haute, capable de donner au besoin et même plus que de besoin des notes suraiguës, *contre-mi*, *contre-fa*, *contre-sol*, toutes aussi prodigieuses que peu agréables. Il y a dans *Esclarmonde* deux nouveaux instruments à notes extrêmes : l'un en bas, c'est, m'a-t-on dit, un sarussophone ; l'autre en haut, c'est la voix de Mlle Sanderson. — Mlle Nardi, qui n'a que quelques phrases à dire, ne les dit ni à la cave ni au grenier, mais entre les deux, et très bien, d'une voix naturelle et timbrée ; elle a du style, du goût et de la physionomie. — M. Gibert a la voix un peu vulgaire ; il a presque bien chanté certains passages, notamment le dernier acte ; il ne pousse pas encore ses notes avec autant de furie que la plupart des ténors, mais, hélas ! il y arrivera.



VII

STENDHAL CRITIQUE MUSICAL

20 juin 1889.



N des écrivains d'autrefois que les écrivains d'aujourd'hui nous prônent le plus, est certainement et malheusement Stendhal. Le stendhalisme est une des plus fâcheuses manies de notre littérature, mais des mieux portées. Les jeunes maîtres de l'analyse, les devins les plus clairvoyants de la pensée du siècle finissant se réclament de lui ; c'est avec ses procédés qu'ils observent les états d'âme, qu'ils cataloguent les phénomènes intérieurs et interprètent les documents humains ou féminins ; ils ont, soi-disant, découvert Henry Beyle ; je croirais plutôt qu'ils l'ont inventé. C'est un peu, beaucoup la faute de M. Taine, qui l'a appelé un grand romancier et le

plus grand psychologue du siècle. Ce n'est pas la faute de Sainte-Beuve, qui trouva jadis les deux qualifications tant soit peu exagérées, et ne se gêna pas pour déclarer que les romans de Stendhal « sont toujours manqués, malgré de jolies parties, et somme toute détestables ». C'est encore moins la faute de M. Augustin Filon, qui récemment demandait à M. Paul Bourget et aux jeunes hommes de talent qui marchent près de lui « la permission de ne pas les croire, lorsqu'ils se disent les élèves de Stendhal. Je vous en prie, écrivait le chroniqueur littéraire de la *Revue Bleue*, ne placez pas parmi vos dieux ce vilain bonhomme, n'accrochez pas ce triste ancêtre au-dessus de votre table de travail : Stendhal n'est pas digne d'avoir des élèves comme vous. »

A la bonne heure ! Voilà qui nous ôte, à nous chétif, la honte d'un ennui désormais avouable. Nous ne craignons plus qu'on crie haro sur nous, si nous rêvons d'enlever ne fût-ce qu'une petite pierre au prétentieux édifice de cette exorbitante renommée.

Avant de faire des romans, Beyle fit de la critique, et très mal ; c'est ce que nous allons tâcher de faire voir.

A dessein, sans doute, il choisit pour pseudonyme le nom approximatif de la petite ville saxonne où était né Winckelmann ; mais comme critique musical, voilà tout ce qu'il eut jamais d'allemand. Il ne signait pas encore Stendhal quand il publia, en 1814, son premier livre : *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.* L'italianisme de Beyle se révèle déjà dans l'addition de ce dernier nom aux deux premiers. Trinité singulière ! Que dirait-on aujourd'hui d'un volume intitulé : *Vies de Rossini, de Meyerbeer et de M. Hippolyte Bis !*

Beyle publia cette triple biographie sous le nom de Louis-Alexandre-César Bombet et avec toutes sortes de précautions, destinées, selon Sainte-Beuve, à déguiser et sa propre personnalité et celle de quelques auteurs qu'il avait au moins imités. Ce n'était vraiment pas la peine de se faire plagiaire pour si peu. Quand je dis si peu, je ne parle que de la qualité, car le volume a plus de trois cents pages.

Dès l'introduction de l'édition de 1817, Beyle affiche un profond dédain pour le goût musical français. Il n'était pas le premier à décrier son pays, et Rousseau, pour ne citer que lui, avait

déjà donné l'exemple du dénigrement national. Le mépris, plus que la connaissance de nous-mêmes, est encore à la mode chez les critiques de notre temps; mais c'est à l'Allemagne aujourd'hui qu'il est de bon goût de nous sacrifier.

L'Italie jadis avait toutes nos faveurs et faisait nos uniques délices. Nous avons appris, hélas! qu'il est dangereux de la trop aimer, fût-ce en musique. Stendhal l'adorait, et l'étroitesse, l'aveuglement de sa critique ne vinrent que de cet italianisme effréné. Tout en Italie, où se passa presque sa vie entière : la douceur du climat, la facilité des mœurs, la frivolité d'un art charmant, mais trop souvent superficiel, l'ignorance ou le dédain de la musique allemande, tout cela devait incliner Stendhal vers une esthétique avant tout sensuelle et parfaitement conforme, d'ailleurs, au sensualisme philosophique d'un disciple de Condillac. Stendhal eût souscrit sans doute à cette définition exclusivement matérielle de la musique : l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Les mots : plaisir physique, reviennent sans cesse sous sa plume et résument sa doctrine. « La base de la musique, écrit-il quelque part, est le plaisir physique. »

Et ailleurs : « Je concluais de tout ceci que si en musique on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique, c'est un bruit qui vient offenser notre oreille sous prétexte d'émouvoir notre âme. C'est pour cela, je crois, que je n'assiste pas sans peine à tout un opéra de Gluck. »

Que le plaisir physique soit un élément de la musique comme des autres arts, cela va sans dire ; mais il va sans dire aussi que ce n'en est pas l'élément unique. Il y a d'admirables dissonances et presque des fausses notes sublimes. Je sais bien qu'il n'y en avait guère à l'époque de Stendhal, où la musique était à peine encore, malgré Haydn et Mozart, ce que Beethowen surtout a fait d'elle : un art d'expression. Elle était belle par elle-même ; elle était à elle-même son propre, son unique objet. Mais ce n'était pas une raison pour l'aimer à la façon de Stendhal, comme on aime un sorbet dégusté le soir sur une terrasse italienne. Pour un prétendu penseur, voilà de pauvre esthétique, et la musique peut-être méritait un peu plus de cette fameuse analyse et de cette profonde psychologie !

Stendhal est un arriéré. Il retarde même sur son époque, qui pourtant n'allait pas très vite.

Il admet Haydn presque sans réserves, mais son admiration pour Mozart a des scrupules comiques. Quant à Beethoven, il prononce à peine son nom. Si d'ailleurs il célèbre Haydn, c'est à sa manière, et sa manière est absurde. Impossible de plus mal comprendre, de plus mal définir et expliquer le génie d'un maître, de parler de lui en termes plus saugrenus, moins appropriés à sa nature. Et quels rapprochements ridicules entre les artistes divers ! Stendhal dresse quelque part une liste comparative des peintres et des musiciens qui fait rêver. « Je vous la confie, écrit-il à son correspondant supposé, à condition cependant que vous ne rirez pas trop. » Il se méfiait, et il avait raison. N'avait-il pas trouvé que Durante est le Léonard de Vinci de la musique ; Galuppi en est le Bassan ; Piccini, le Titien ; Sacchini, le Corrège et Mozart le Dominiquin ! Le tableau synoptique s'achève par un parallèle entre l'auteur de *Don Juan* et celui de la *Communion de saint Jérôme*. Pourquoi pas entre la partition et le tableau !

Revenons à Haydn : « Les *allegro* de ses

symphonies, pour la plupart très vifs et pleins de force, vous enlèvent à vous-même » — Nous voilà bien renseignés. — « Ils commencent ordinairement par un thème court, facile et très clair ; peu à peu, et par un travail plein de génie, ce thème, répété par les divers instruments, acquiert un caractère mélangé d'héroïsme et de gaieté. Ces teintes de sérieux *sont les grandes ombres de Rembrandt et du Guerchin qui donnent tant d'effet aux parties éclairées de leurs tableaux.* » Rembrandt et le Guerchin ensemble, et à propos de Haydn ! Quel analyste que ce Beyle et comme il saisit les rapports des choses et des gens !

Ce n'est pas tout : Haydn, selon lui, manie l'orchestre comme Hercule se servait de sa massue ; il ressemble non seulement à Rembrandt et au Guerchin, mais à Claude Lorrain, et à l'Arioste et à Shakespeare ; et sa musique est pleine d'imagination romantique ! — « Vous qui *le* connaissez, vous savez bien que non. »

L'étude sur Mozart n'est qu'un amas d'anecdotes controuvées et de renseignements faux ; la correspondance authentique du maître en témoignerait au besoin. Quant à la musique de

Mozart, Stendhal la résume par des formules de cette portée et de cette envergure : « Les qualités qui frappent dans sa musique, *indépendamment du génie* (!!!), c'est la manière neuve d'employer l'orchestre et surtout les instruments à vent. Il tire un parti étonnant de la flûte. » Au moins on ne reprochera pas à cette critique-là d'être trop suggestive !

Ailleurs, vantant cette histoire à dormir debout qui servit de livret à la *Flûte enchantée* : « La pièce, dit-il, *qui ressemble aux jeux d'une imagination tendre en délire*, est divinement d'accord avec le talent du musicien. » Et voilà presque Schikaneder au niveau de Mozart. Stendhal avait pour les librettistes des trésors de bonté. N'a-t-il pas déclaré Métastase égal à Shakespeare, à Virgile, et de beaucoup supérieur à Racine et à tous les autres grands poètes ?

Quand d'aventure Stendhal hasarde une idée un peu générale, elle est fausse. Par exemple, comparant la musique vocale à la musique instrumentale, et par cela même la musique italienne à la musique allemande, il écrira : « Tout le temps qu'on joue du violon ou de la « flûte, on est attentif à la beauté ou à la justesse

« des sons, et non pas *à ce qu'ils expriment.* « Notez ce mot; il explique encore le secret des deux musiques. » En effet ; mais il l'explique contrairement à l'opinion et aux préférences de Stendhal. Des deux musiques, c'est l'italienne qui n'a soin que de la beauté sonore, et l'allemande qui cherche l'expression.

La *Vie de Rossini*, publiée en 1853, ne vaut pas mieux que celles de Haydn, de Mozart et de Métastase. Neuf ans n'éclairèrent pas la religion, ou plutôt la dévotion aveugle de Stendhal. Il écrivit un gros volume en l'honneur du Rossini de *Tancrède*, de l'*Italienne à Alger*, du *Barbier*, d'*Otello*, de la *Gazza-Ladra;* mais quand parut *Guillaume Tell*, il n'ajouta rien à son dithyrambe; il n'eut garde de le compléter, au besoin de le corriger. L'évolution singulière qui fait la plus pure gloire du maître italien, fit sans doute l'étonnement, peut-être le scandale de son panégyriste, que les hardiesses d'*Otello* et de *Mosé* avaient commencé d'effaroucher. A son opéra de prédilection, à *Tancrède*, qu'il qualifie pourtant de divin, il reprochait déjà des harmonies par trop allemandes. Pour lui, Rossini, depuis *Tancrède*, las de charmer les hommes,

avait entrepris de leur faire peur. La musique d'*Otello*, dit Stendhal, est admirable sous tous les rapports autres que celui de l'expression. Par malheur, ce reproche tombe sur le premier opéra de Rossini, parmi ceux qu'analyse Stendhal, où commencent à paraître précisément le souci de l'expression et la préoccupation du pathétique. Stendhal parle à peine, et avec dédain, du troisième acte d'*Otello*, et c'est peut-être le seul qui restera. Tel était du moins l'avis de Rossini lui-même, qui s'y connaissait et se connaissait.

Les jugements de Stendhal sont presque tous à l'avenant. En voici encore un, pris au hasard : « Le spectateur voit à l'instant que quand cette jalousie-là conduirait à un crime, il faudrait en accuser le délire d'un cœur torturé par la plus affreuse douleur dont l'âme humaine soit susceptible. » Devinez à quoi s'appliquent ces grands mots ! Au petit duo des *Noces de Figaro* entre le comte et Suzanne, à ce délicieux marivaudage, qui ne pouvait donner qu'à un Stendhal des idées d'assassinat.

En littérature, l'auteur de *la Chartreuse de Parme* a des appréciations comme celle-ci (en 1823) : «... depuis la mort des derniers hommes

de génie, d'Eglantine et Beaumarchais. » En peinture, il regretta toujours que Léonard de Vinci fût né trop tôt pour se former à l'école du Guide !

Voilà ce qu'écrivait il y a quelque soixante ans un critique qui passse pour une manière de grand homme! Mais alors, qu'est-ce que nous écrivons donc nous-mêmes, nous qui ne sommes pas de grands.... pardon, *un* grand homme, car je ne me permettrais pas de parler de mes confrères et de faire sur eux aussi ce retour mélancolique et découragé.





VIII

Théatre de l'Opéra : *la Tempête,* ballet en trois actes, d'après Shakespeare, de MM. Jules Barbier et Hansen; musique de M. Ambroise Thomas. — La saison italienne. — La musique à l'Exposition.

15 juillet 1889.

Ceux des abonnés de l'Opéra, et ils sont légion, qui goûtent surtout la danse, doivent être heureux. La saison a été bonne : on leur a donné une cinquantaine de fois un opéra ancien avec un ballet nouveau ; on vient de leur donner encore un ballet, et celui-là sans opéra. Décidément Shakespeare est très dansant : on danse dans *Hamlet ;* on danse dans *Roméo* (et vous vous souvenez avec quel à-propos) ; on fait plus que danser dans la *Tempête :* on danse la *Tempête* elle-même et tout entière. A quand l'*Othello* de Verdi avec le divertissement de rigueur ? Quand

fera-t-on inscrire au fronton du théâtre, en les modifiant un peu, ces paroles connues des *Huguenots :* « *Elles* dansent encore... Ils ne chantent plus. »

La Tempête, ballet fantastique, *d'après* Shakespeare, dit la partition. Ce *d'après* est délicieux. Passe encore pour le *Caliban* de M. Renan, dont l'ironie sereine et le scepticisme harmonieux donnèrent jadis à la féerie shakespearienne un curieux épilogue. M. Renan pouvait se risquer à faire parler les personnages de Shakespeare après et d'après Shakespeare ; mais, fût-on M. Jules Barbier, il est téméraire de les faire danser. Ariel, Prospero, Miranda, qu'y a-t-il de commun entre la danse et vous, êtres exquis, symboles délicieux de l'idéalisme, de la bienveillance et de l'amour, de la compassion pour la souffrance et de l'indulgence pour les fautes humaines ? Qu'ont à faire les entrechats et les gambades avec ces mystérieuses féeries, que l'auteur de *Caliban* appelait si bien « des batailles de l'idée pure ! » Derrière les fantaisies, les bizarreries, les obscurités même de *la Tempête*, on entrevoit du moins l'éternelle antithèse du bien et du mal, de la laideur et de la beauté ; on sent chez le

poète la croyance, la fortifiante conviction que cette beauté, que cette bonté triompheront un jour et que leur règne arrivera. Si, comme on le dit, *la Tempête* est le dernier drame de Shakespeare et l'adieu à son génie, c'est un adieu plein de douceur et d'espérance ; c'est, après une longue et douloureuse mêlée avec les réalités humaines, le repos et la consolation cherchés dans les fictions surnaturelles et les rêves divins.

Il n'y avait pas là de pirouettes ; mais on en a mis partout. M. Jules Barbier, relisant un jour *la Tempête*, aura trouvé que les noms d'Ariel et de Miranda ne manquaient pas d'une grâce ailée, presque dansante ; que Caliban était tout indiqué pour figurer le sauvage traditionnel (voir l'Orion de *Sylvia*), qui prend la taille aux danseuses effarouchées et qui s'enivre ; que Ferdinand, prince de Naples, ferait un rôle à souhait pour un joli petit monsieur frisé qui pivoterait sur ses jambes grises et mettrait de temps en temps la main sur son cœur. Prospero d'ailleurs ne dit-il pas quelque part à quelqu'un : « Cette sorcière, dans l'accès d'une rage implacable, t'enferma dans l'intérieur d'un pin, entre les étroites cloisons duquel tu restas cruellement

emprisonné pendant douze années. » Voilà un motif chorégraphique qui s'imposait. — En voici un autre non moins intéressant : « Les farfadets, dit encore Prospero à Caliban, s'exerceront sur toi. Tu seras criblé de piqûres aussi serrées que les cellules d'un rayon de miel, et plus cuisantes que si elles étaient faites par les aiguillons des abeilles. » Et nous avons vu tout cela. Nous avons vu Caliban livré aux voltigeantes abeilles qui, de leurs flèches d'or, ont criblé son échine de monstre ; nous l'avons vu ensuite enfermé dans le tronc d'un arbre. Nous avons vu d'autres belles choses encore : d'abord, en plein ciel, un blanc fantôme de femme, pareil à celui de la mère de Max dans le *Freischütz*. C'est la défunte mère de Miranda qui prie les anges de veiller sur sa fille. Puis le décor change et représente une plage fleurie au bord d'un golfe bleu. Là s'ébattent les libellules, en coquetterie avec Caliban. Une barque paraît, d'où descend un pêcheur napolitain, portant dans ses bras la petite Miranda, qu'il abandonne au pied d'un aloès. Ariel l'élève et la recueille dans une grotte d'azur, où l'enfant devient la souple et spirituelle Mlle Mauri, aux pieds plus légers qu'Achille. Un

jour, Miranda, apercevant un navire, manifeste un désir irrésistible de voir ce navire se briser. Ariel aussitôt déchaîne la tempête et le vaisseau fait naufrage. Parvenu sain et sauf au rivage, le jeune Ferdinand s'éprend de Miranda, qui le lui rend bien. On voit alors Ferdinand fendre du bois, se battre avec une hache contre de vilains géants, offrir à Miranda une corbeille de fruits et faire encore mille autres gentillesses. Enfin arrive un bateau superbe, chargé des plus charmantes personnes ; Ferdinand et Miranda y montent, et tandis que la proue du navire menace M. Vianesi, le rideau tombe sur ce qu'on appelle une apothéose. Maintenant relisez Shakespeare, et tâchez de pardonner à M. Barbier.

Pardonnez aussi à ce genre artistique, et, comme diraient les philosophes, à cette catégorie de l'esprit humain qu'on appelle le ballet. Plus je vois de ballets, plus je trouve que les jambes sont décidément des moyens d'expression insuffisants ; rien de plus difficile à comprendre que les jambes, même aidées des bras. Si du moins on pouvait compter, pour s'éclairer, sur les jeux de physionomie : mais point. L'esprit s'égare au milieu de ces aimables sourires, de ces moues

boudeuses et de ces frissons uniformément mutins. Veut-on, par exemple, en langage chorégraphique, désigner un diadème, on s'enveloppe le front d'un geste circulaire, qui peut tout aussi bien symboliser la migraine que le bandeau des rois. Le reste est à l'avenant. En trois actes de ballet, de ce ballet surtout, pas une idée, et, pour le spectateur, l'humiliation prolongée de ne rien comprendre. Véritablement ce n'est pas la parole, c'est le geste qui a été donné aux hommes et surtout aux femmes pour déguiser leur pensée.

Il y aurait moyen cependant, il doit y avoir moyen de faire mieux : de mettre dans un scénario chorégraphique plus d'agrément et de poésie. On composerait peut-être de jolis ballets avec les contes de fée, avec *la Biche au bois* ou *la Belle au bois dormant*. Un musicien d'aujourd'hui pourrait accompagner de symphonies adorables le sommeil de la Belle ou le passage du prince à travers la forêt enchantée. Je souhaiterais là très peu de pantomime et beaucoup de tableaux, de paysages en musique. La fonte des balles du *Freischütz* est un spécimen admirable du genre que nous rêvons. Que diriez-vous encore d'un orage comme celui de la *Symphonie Pastorale*,

ou bien, dans une grotte d'azur, au besoin celle de *la Tempête,* de l'ouverture de *Fingal* de Mendelssohn ?

Qui regretterait alors le pas consacré des bijoux ou de l'éventail et ces éternelles simagrées, ridicules débris d'un art primitif, qu'il faudrait laisser aux sourds-muets et aux enfants, d'un art inférieur qui n'a jamais inspiré les grands maîtres ni produit de chefs-d'œuvre, — cela dit sauf le respect dû aux récits qu'on nous a faits du *Corsaire* et de *Gisèle ou les Willis ?*

Dans une scène de son *Caliban*, au moment où Prospero invoque les esprits bienfaisants, dont le frémissement produit un accord presque imperceptible, M. Renan a écrit en note : Air à composer par Gounod. Ce n'est pas M. Ambroise Thomas qu'il a désigné. Nous n'aurions pas non plus songé au vénérable directeur de notre Conservatoire pour organiser une sauterie. Ce n'est ni à cet âge ni avec ce genre de talent qu'on donne à danser. M. Ambroise Thomas n'a rien de M. Léo Delibes. Je sais bien qu'il a écrit le joyeux *Caïd ;* mais il y a longtemps, et l'on dit qu'il en garde toujours quelque remords. Il a écrit aussi le ballet d'*Hamlet*,

mais d'*Hamlet* je préfère beaucoup d'autres choses au ballet.

Il serait difficile de parler avec admiration de la partition nouvelle de M. Ambroise Thomas; mais il serait malséant d'en parler sans courtoisie ni déférence. On doit le respect à la vieillesse du talent et peut-être encore plus d'égards à de grands souvenirs qu'à d'heureuses promesses. On discute l'œuvre d'un commençant; on s'incline devant celle d'un maître au terme d'une longue et belle carrière. La musique de M. Ambroise Thomas est ce qu'elle devait être : un peu pâle, un peu grise; la flamme y manque, mais non pas les reflets, et çà et là tel ou tel morceau : l'introduction, le second pas des libellules, le sommeil de Miranda, les chœurs dans la coulisse; tout cela, par la pureté du style, par le bon goût de l'instrumentation, s'impose encore à notre estime. Il a plu à M. Ambroise Thomas d'écrire une dernière fois un peu de musique; j'aurais mieux aimé le voir s'inspirer de poésie que d'entrechats, voilà tout. Il s'est rappelé, un peu plus tard que de saison, les deux vers de la petite ronde :

Entrez dans la danse!
Voyez comme on danse!

N'est-il pas excusable d'en avoir oublié le commencement :

> Nous n'irons plus au bois,
> Les lauriers sont coupés!

Notre critique est un peu en retard avec bien des étrangers et des étrangères : une Américaine, une Australienne, des Italiens et des Russes, sans compter les Roumains, les Arabes et les Javanaises! Cette année d'Exposition est une année d'exotisme. Il y a déjà longtemps que le rôle de Juliette a servi de début à Mlle Eames, une toute jeune et charmante élève de Mme Marchesi, très digne qu'on l'encourage, qu'on lui dise ses qualités et même un peu ses défauts. Avec son profil de jeune Diane et son élégance patricienne, Mlle Eames est bien « la fille du seigneur Capulet ». Avec sa voix de cristal, elle est bien la douce fiancée de Roméo, elle en est moins l'amoureuse épousée. Le premier acte et le duo du jardin conviennent mieux que le duo nuptial à ce timbre clair, mais un peu froid, à cette diction pure, mais encore ignorante des accents qui vont au cœur, parce qu'ils en viennent. La jeune artiste les connaîtra un jour;

avec autant de grâce elle aura plus de passion; plus sûre des notes, elle pourra se soucier davantage des paroles, qui font aujourd'hui plus de la moitié du chant. Elle saura mettre dans son rôle plus d'effusion et de chaleur, et sa voix apprendra à son tour, comme ses yeux, comme ses gestes, les caresses et les sourires.

Mme Marchesi est décidément la Mme de Maintenon musicale de notre temps : une autre de ses élèves, Mme Melba, a chanté Ophélie. Mme Melba n'a pas plus de flamme que Mlle Eames; elle a parfois plus de sécheresse, et dans les trois premiers actes d'*Hamlet* elle avait un peu déçu notre attente. Elle l'a comblée au quatrième acte par la beauté, l'étendue, l'homogénéité, le moelleux d'une voix que ne gâte pas l'acuité métallique de certaines voix transocéaniennes, par une virtuosité merveilleuse et pourtant naturelle, sans effort ni grimace; enfin, par l'interprétation poétique et touchante de certaines phrases comme celle-ci : *Hamlet est mon époux et je suis Ophélie*, qui réclament quelque chose de plus que le mécanisme, et quelque chose de mieux.

Maintenant, « je vais toucher une étrange matière, » au moins délicate et susceptible.

L'Italie, qui ne nous épargne guère de bien autres mépris que le mépris esthétique, prend très mal la moindre de nos critiques d'art. Une petite querelle de gazettes musicales l'a récemment prouvé. Un de nos compatriotes et de nos confrères avait discrètement insinué que certaines œuvres de certaine école italienne avaient vieilli. *Inde iræ!* Hélas! elles ont tellement vieilli, qu'elles pourraient bien être mortes. Mais leur décès empêche-t-il l'immortalité de certaines autres, et sur les ruines d'*I Puritani*, de *Maria di Rohan* et de *Linda di Chamonix*, *la Servante maîtresse*, *le Mariage secret* et *le Barbier de Séville* ont-ils cessé de fleurir?

Y a-t-il là de quoi se fâcher, et nous, d'ailleurs, montons-nous ainsi la garde devant nos momies, devant *la Fanchonette* ou *le Premier jour de bonheur?*

Un homme s'est rencontré, comme dirait Bossuet, un audacieux éditeur de Milan, ami riche et généreux de la France, qui a voulu faire, à Paris, une exposition de musique italienne. Il l'a faite hospitalière, gratuite même, je crois, malgré les apparences exorbitantes d'un tarif plus affiché qu'appliqué. C'est bien le moins qu'on remercie

M. Sonzogno, de cette fantaisie; ruineuse pour tout autre, elle aura été coûteuse pour lui.

Dans je ne sais quel vaudeville, une jeune ouvrière répondait à un monsieur qui lui offrait une broche : « Je la refuse comme broche, mais je l'accepte comme sentiment. » — C'est ainsi que nous avons accepté la saison italienne. *I Puritani*, *Linda*, *la Sonnambula*, merci pour le sentiment, mais on ne porte plus de ces broches-là. Et, pourtant, on les a portées jadis; des connaisseurs qui valaient bien ceux que nous sommes ont adoré cet art que nous blasphémons; d'illustres interprètes l'ont fidèlement servi. Quels virtuoses il fallait à cette musique! Quels chanteurs à de telles chansons! Il semble que nulle exécution ne pourrait plus sauver aujourd'hui *les Puritains* ou *la Somnambule*. Celle-ci fût-elle encore mieux chantée que par Mme Sembrich, et ce n'est pas peu dire, je préférerais encore qu'elle ne fût pas chantée du tout. Et *I Puritani!* Mme Repetto Trisolini, qui n'est pas non plus sans talent, ne m'a fait ni les aimer, ni comprendre qu'on les eût aimés jamais. On y peut trouver quelques grâces furtives, de jolies et douces choses, un beau finale au second acte, de la tendresse et de la mélan-

colie dans la scène de la folie, épisode obligé de tout opéra italien, mais quel ensemble! quelle conception du drame musical! quelle tyrannie de l'odieuse virtuosité! quelle misère harmonique, chorale, instrumentale! quelle profanation de cette forme musicale divine, la mélodie, que de pareilles œuvres devaient forcément compromettre et discréditer, faire méconnaître et faire haïr! De ces mélodies-là, huit sur dix ne méritaient pas d'être notées, tellement elles sont pauvres et vulgaires! Avec cela, toutes pareilles : ténor, baryton, prima donna se lancent tour à tour dans le même *adagio*, suivi du même récitatif et du même *allegro*. Après quinze jours de théâtre italien, la mémoire ne distingue plus *les Puritains* de *la Somnambule*.

Pourtant les poètes se sont écriés avec regret : Bellini tombe et meurt! Comme on comprend mieux, à certains jours où l'idéal se métamorphose, le mot de Rossini : La musique est le plus viager de tous les arts! Que penserait-il aujourd'hui de certaines romances d'alors, voire de quelques-unes des siennes, lui, le grand Italien du siècle, lui qui dans son œuvre inégal a fait d'avance le choix de la postérité. Il donnerait sans doute,

quitte à désobliger ses compatriotes, *Maria di Rohan* pour le premier acte des *Pêcheurs de perles* et tout le répertoire de Bellini pour l'*Orphée* de Gluck. M. Sonzogno a représenté aussi ces deux ouvrages ; il a même, avec une bonne grâce remarquée, inauguré par un opéra français, confié à des artistes français, la saison italienne en France.

M. Gounod disait un jour : Il suffit d'un interprète pour calomnier un chef-d'œuvre. Les *Pêcheurs de perles* ne sont pas un chef-d'œuvre ; mais les calomniateurs ne leur ont pas manqué. La première partition de Bizet, presque oubliée chez nous, renferme des parties très médiocres, mais d'autres charmantes, notamment un premier acte exquis. Ceux qui ne connaissaient pas ce premier acte n'ont pu s'en faire une idée ; les autres n'ont pu le reconnaître. M. Talazac a trop perdu ; Mlle Calvé n'a pas assez gagné, et M. Lhérie, depuis qu'il chante au delà des Alpes, s'est fait naturaliser par trop italien. Il roule des yeux terribles et gesticule avec fureur ; on le trouverait exagéré, même en Sicile. L'orchestre et les chœurs ont lutté de vitesse ; là-bas on appelle cela de l'entrain. Aussi bien, nous ne nous

ferons jamais aux modes italiennes, à l'exagération de ces voix, au goût bizarre de ce style. Nous n'aimons pas qu'on chante du nez ou de la gorge, et qu'un ténor, qu'il s'appelle Marconi, Gayarré ou Tamagno, ait la voix d'un canard qui aurait avalé un hautbois. Il faut croire, par respect pour le goût de nos pères, que les Rubini et les Mario n'avaient pas le timbre doublement nasillard de cet instrument et de cet oiseau.

Mais *Orphée!* Voilà de quoi faire oublier tous les puritains d'Italie. Nous ne l'avions jamais entendu, et mieux vaut encore l'entendre en italien et aux Italiens que pas du tout. L'œuvre a triomphé de l'interprétation. Sans être italienne, Mme Hastreiter a chanté et joué avec des défauts tout italiens le rôle terrible que depuis trente ans le souvenir de Mme Viardot rend chez nous inabordable. Quelquefois cependant, par exemple dans la scène muette où Orphée cherche à deviner Eurydice au milieu des ombres, l'artiste a montré de l'intelligence et un certain sentiment dramatique, mais une intelligence un peu triviale, un sentiment sans assez de nuance et de goût.

Quant à la mise en scène, elle était étonnante, et toute autre œuvre qu'*Orphée* en aurait pâti

jusqu'à en mourir. L'Enfer et les Champs Élysées ont semblé également, bien que différemment ridicules. Nous faisions ce soir-là des péchés d'envie rétrospective en entendant rappeler avec enthousiasme l'*Orphée* d'autrefois, celui de M. Carvalho et de Mme Viardot. Il paraît qu'alors les Champs Élysées ne prêtaient pas à rire, qu'une lumière aussi douce que la musique se jouait sur les blanches tuniques des ombres heureuses, que Mme Viardot avait, pour reconnaître Eurydice et l'entraîner, une pantomime admirable. Nous n'avons vu que des clartés crues darder sur des costumes criards, des cuirasses de zinc doré et des casques de pompiers. Eurydice et les ombres faisaient des groupes, comme dans l'autre *Orphée*, celui *aux Enfers*. Et de quel train s'est joué l'ouvrage! Avec quelle célérité méridionale Orphée parlait aux monstres, qui ne lui répondaient pas moins vivement. Gluck a beau ne pas avoir indiqué les mouvements; il ne faudrait pas lui prêter ceux-là.

Bien que défiguré, le chef-d'œuvre nous a fait un plaisir extrême, et nous savons gré à l'impresario qui l'a représenté de son mieux. La scène funèbre du premier acte, le tableau de l'Enfer,

l'entrée d'Orphée aux Champs Élysées, l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, tout cela est sublime, beau d'une beauté qui n'a pas encore été dépassée, ni même, quoi qu'on en dise, imitée ou continuée. Je me demandais, en écoutant *Orphée*, comment certaine école pouvait obstinément assimiler le génie de Wagner au génie de Gluck. Pour un seul principe commun : la vérité dans la déclamation, principe dont Wagner ne fut ni le premier ni le seul après Gluck à proclamer la nécessité, pour ce principe unique, que de contrastes et d'antinomies entre les deux maîtres! Que de preuves, par conséquent, que la nouvelle loi n'est pas la loi éternelle et unique de la raison et de la beauté! Gluck est bref et simple; Wagner long et complexe. De l'un, les harmonies sont primitives, les modulations rares et peu variées ; l'autre module sans cesse, et ses trouvailles harmoniques ne sont pas l'une des moindres merveilles de son génie. L'orchestre de Wagner, c'est Wagner tout entier ; celui de Gluck est de moindre importance. Les répétitions de paroles, antipathiques à Wagner, sont indifférentes à Gluck ; le *leitmotiv* lui est étranger. Des phrases carrées, très nettes de contour et de rythme, vous

en trouverez peu chez l'auteur de *Parsifal ;* chez l'auteur d'*Orphée*, on n'en trouve presque pas d'autres. Plus d'airs, surtout d'airs à couplets, dit l'évangile de Bayreuth. Comment appeler l'admirable plainte : *J'ai perdu mon Eurydice*, avec ses trois reprises identiques, que variait seule la superbe fantaisie de Mme Viardot ? Et les ensembles, les chœurs, sont-ils proscrits d'*Orphée* comme de presque toute la *Tétralogie ?* — Mais que voulez-vous ! Gluck n'est plus là pour faire ses réserves et marquer les distances. Ses œuvres ? Le public qui ne les entend plus en croit ce qu'on lui en dit, et s'imagine que l'*Anneau de Nibelung* est en germe dans la préface d'*Alceste*. Il n'importe. Un wagnérien de nos amis, à la représentation d'*Orphée,* fulminait contre ce qu'il appelle les mélodistes, quand tout à coup l'orchestre attaqua la ritournelle éminemment mélodique de l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*. Alors, et de la meilleure foi du monde, il se tut pour admirer. « Fit-il pas mieux que de se plaindre ? »

Entre la musique italienne et la musique russe, inutile de chercher une transition. Rien ne rappelle moins *Linda* que *Stenka-Razine*, poème symphonique de M. Glazounow, si ce

n'est *Antar*, autre poème symphonique de M. Rimsky-Korsakow. On a exécuté l'un et l'autre au Trocadéro, avec des œuvres de MM. Cui, Tschaïkowski et Borodine.

M. Tschaïkowski n'est plus ignoré en France; nous aimons déjà plus d'une de ses compositions, mais pas le *concerto* dont nous avons entendu l'autre jour le premier *allegro*. Après une phrase claire et belle au début, nous nous sommes perdu pour ne plus nous retrouver.

De M. Cui, la *Marche solennelle* est interminable. De M. Borodine, une page descriptive nous a charmé par la douceur et la mélancolie de mélodies exotiques, par d'heureux effets d'instrumentation, comme une pure et haute tenue de violons qui semble envelopper l'orchestre d'une atmosphère transparente et calme.

Ni le calme ni la transparence ne caractérisent la symphonie de M. Rimsky-Korsakow, *Antar*, une œuvre violente et compacte, trop longue aussi, que des tendances par trop littéraires obscurcissent au lieu de l'expliquer. En quatre morceaux purement symphoniques, l'auteur essaye de raconter et de commenter la légende d'Antar, fils du désert. Antar vivait soli-

taire au milieu des ruines de Palmyre, quand soudain une gazelle accourt. Un oiseau gigantesque la poursuit. Antar la délivre et le léger animal disparaît. Le jeune homme s'endort, pour se réveiller dans un palais magique. La gazelle était fée ; elle promet à son sauveur les trois grandes jouissances de la vie : la vengeance, le pouvoir et l'amour. Elle lui promet aussi la mort dès qu'il sentira la moindre fatigue, le plus léger dégoût de vivre. Après de longs jours heureux, une ombre passe dans les yeux du héros, et la fée alors lui donne un baiser, dont ils meurent ensemble.

Voilà, je crois, le comble de la musique descriptive et de la symphonie-programme, cette forme périlleuse de la symphonie. Berlioz, qui déjà peut-être alla trop avant sur cette route, n'y alla jamais si loin. Liszt, plus téméraire, s'y est un peu fourvoyé, et l'auteur d'*Antar* également. On ne représente pas le pouvoir avec des notes ; la tyrannie ou le parlementarisme ne prêtent pas à la musique. Et puis rien ne gâte le plaisir d'écouter une symphonie comme l'obligation de la suivre d'une imagination prévenue et contrainte. On prend inévitablement la gazelle pour l'oiseau

et le Pirée pour un homme. Avec cela les œuvres russes que nous avons entendues, et notamment celle-ci, manquent de plan, d'économie et d'architecture; elles déroutent et fatiguent l'oreille et l'esprit français par un peu de désordre et d'incohérence. Il n'y en a pas moins de belles parties dans la symphonie en question, surtout une marche, le plus franc et le mieux construit des quatre morceaux. Mais que d'efforts, d'arrière-pensées, d'intentions et de prétentions! Que la musique doit devenir difficile à écrire, si elle le devient ainsi à entendre!

Nous faisons cet été à nos hôtes tous les honneurs de Paris. Les trois orchestres de MM. Lamoureux, Colonne et Garcin ont donné chacun leur séance dans la maudite salle du Trocadéro. Tous trois ont joué de leur mieux, et le mieux de l'orchestre du Conservatoire a été le mieux de tous. Enfin, à l'Opéra-Comique, M. Paravey a organisé des représentations archéologiques. Nous avons entendu avec beaucoup de plaisir le *Barbier de Séville*, de Paesiello (1780). Il y a dans ce *Barbier* bien des pages qui rappellent Mozart; il n'y en a guère qui annoncent Rossini. Il y en a une, la sérénade d'Almaviva, avec accompagne-

ment de mandoline, au premier acte, qui est tout simplement une exquise petite merveille. Et ne nous soupçonnez pas ici d'exagérer pour demander pardon à la musique italienne et faire amende honorable à *la Somnambule*.





IX

HARMONIE ET MÉLODIE



Ce n'est pas là seulement le titre d'un curieux volume de M. Camille Saint-Saëns ; c'est aussi dans le monde musical, dans le grand ou le gros public d'aujourd'hui, le thème favori de vaines dissertations ou de disputes stériles. On est mélodiste ou harmoniste, ou plutôt on se dit tel et l'on croit l'être. La mélodie est pour les uns la vieille plaie de la musique; pour les autres, elle en est l'éternelle santé, le salut unique. Avec une étonnante assurance, on classe les compositeurs en deux catégories : ceux qui « *font* la mélodie » et ceux qui « ne la *font* pas » ; selon qu'on est d'un camp ou de l'autre, on distribue systématiquement l'éloge

ou le blâme; on ne jure que par Mozart ou Berlioz, par Wagner ou Rossini.

Heureux ceux qui voient aussi clair dans les choses de l'art, ceux que leur criterium esthétique ne trompe jamais et qui peuvent se dire sans un scrupule, sans une hésitation : Ceci est de la mélodie, cela n'en est pas. Je leur envie la sécurité de leurs sympathies et de leurs dédains.

Harmonie et mélodie! Nous voudrions tenter de faire voir que les deux termes ne sont inconciliables que d'après une doctrine étroite et des préjugés vulgaires; que les mots ici, pas plus que les choses, ne sont faits pour s'opposer, mais pour s'entr'aider; que non seulement les deux éléments ne vont pas l'un contre l'autre, mais qu'ils ne doivent point aller l'un sans l'autre; que le progrès de la musique ne se fera que par tous deux et que l'avenir appartient moins à leur conflit qu'à leur concours.

L'art musical ne se partage pas aussi aisément; on ne le coupe pas en deux; on ne met pas l'harmonie dans un plateau de la balance et la mélodie dans l'autre. En théorie, en gros, on définira bien la mélodie : une succession de notes uniques, et l'harmonie : un groupe de notes simultanées;

dans la réalité, les choses ne sont pas aussi simples. La mélodie et l'harmonie se touchent de plus près; elles se combinent, elles agissent ensemble et dans l'émotion complexe qu'elles nous causent, nous ne saurions toujours assigner à chacune sa part.

La mélodie est certainement la forme naturelle, primitive de la musique; elle en est peut-être la forme la plus efficace; peut-être en sera-t-elle la forme dernière. Qui sait? après des siècles de progrès et des siècles de décadence, quand l'harmonie et l'orchestration auront dit leur dernier mot, si une cantilène isolée, une mélopée toute simple ne s'élèvera pas dans le silence et la solitude, comme un chant de pâtre sur des ruines? La mélodie, n'est-ce pas dans la musique ce qui nous frappe d'abord et ce qui nous reste toujours? Depuis : *J'ai perdu mon Eurydice* et *Voi che sapete*, jusqu'à la romance de *l'Étoile* et au *Preislied* des *Maîtres Chanteurs*, à travers le répertoire de tous les maîtres, ne sont-ce pas des mélodies que les échos éternels redisent au souvenir de l'humanité? Des chefs-d'œuvre sans paroles même, que retiennent notre oreille et notre cœur, sinon la suite chantante de quelques

notes solitaires : l'exorde discret de la *symphonie Pastorale*, ou l'attaque foudroyante de la symphonie en *ut* mineur ? Donnez à un bon élève la phrase : *Sombres forêts!* il en trouvera peut-être les harmonies; mais sur les harmonies seules personne n'écrira la mélodie fameuse.

D'autre part, il y a des harmonies, comme des mélodies, qui sont divines aussi. Aux dernières mesures du premier air de Chérubin : *Non so piu cosa son*, *cosa faccio*, sous ces mots ralentis et répétés : *E se non ho chi m'oda (Et si je n'ai personne pour m'entendre)*, changez les accords de l'accompagnement, écrivez-les vulgaires et tels qu'ils s'offriraient d'abord à vous (et à moi) ; aussitôt disparaîtra toute la mélancolie, toute la vague tendresse de ces quelques mesures adorables.

Si l'on trouve déjà chez Mozart de tels effets d'harmonie (et l'on en rencontrerait avant lui chez Bach), qu'est-ce donc chez ses successeurs, chez Weber, Beethoven, Meyerbeer, et dans toute l'école moderne ? Chez Rossini lui-même qui ne passa jamais pour grand clerc, recherchez, au début du second acte de *Guillaume Tell*, le petit chœur exquis accompagné par la cloche de la chapelle.

Lisez ce chœur, dont personne à l'Opéra ne se doute, ni sur la scène, ni dans la salle. Chacune des reprises pareilles se pose sur des accords arpégés, d'une harmonie chaque fois changeante. L'accompagnement de la dernière strophe n'est qu'une série d'accords, la plus fautive du monde : une suite de quintes et d'octaves. Heureuse faute, ou plutôt licence de génie, que Rossini n'eût évitée, ou corrigée, qu'au prix de toute poésie, de tout le mystère du crépuscule, dont nous croyons entendre ici la tombée harmonieuse.

Qu'on cesse donc d'admirer la seule mélodie chez les maîtres d'autrefois. Qu'on cesse également de la méconnaître chez les maîtres d'aujourd'hui. C'est ici que les extrêmes, je ne dirai pas se touchent, mais se rapprochent ; que des distinctions arbitraires s'effacent et que de prétendus abîmes se comblent.

Il n'y a peut-être pas autant de distance qu'on veut en voir entre certaines œuvres soi-disant contradictoires. Par exemple, je ne sais pas de raisons décisives qui m'empêchent d'admirer également, bien que différemment, le duo d'amour des *Huguenots* et celui de *Lohengrin*. Est-ce au nom de la vérité dramatique qu'on peut dédaigner

les récitatifs de Meyerbeer, méconnaître l'animation, la vie dont palpite le premier de ces duos? Dans le second, est-ce au nom de la mélodie qu'on répudierait des inspirations aussi chantantes que la première phrase, ou l'admirable *cantabile* de Lohengrin entraînant Elsa vers la fenêtre ouverte aux parfums de la nuit?

Le répertoire avec lequel les ultra-wagnériens affectent de ne plus compter n'offre pas de plus mélodiques beautés que la sublime liturgie de *Parsifal:* l'hymne des chevaliers du Graal et les cantiques alternés que laissent tomber du haut des voûtes les voix des enfants consacrés. Et, dans ce même *Parsifal*, le chœur dansé, ou miné, des filles-fleurs? Et le *Lied* du printemps au premier acte de la *Walkyrie* et la romance (en vérité je ne trouve pas d'autre mot), la romance de Walther dans les *Maîtres Chanteurs!* Des mélodies, tout cela, et si belles, que par bonheur aucun parti pris, aucun système n'a pu les étouffer dans l'âme où Dieu les fit éclore.

La mélodie a fait son temps, le règne de l'harmonie est venu! — Vaines formules, qu'il faut laisser aux badauds de l'esthétique. Leurs pareils en politique ne s'en vont-ils pas répétant: Plus

d'ouvriers, rien que des patrons! Ces deux programmes se valent. Servie, et non détrônée par les merveilles d'harmonie et d'instrumentation que découvre notre époque, et qu'il serait inepte de ne pas reconnaître et de ne pas exalter, la mélodie semble encore demeurer pour ainsi dire la patronne de la musique. Ceux-là même l'adorent, qui menaçaient de la brûler; c'est à ses pieds qu'ils répandent parfois des trésors et des parures dont ne fait que s'accroître son immortelle beauté.

Il serait curieux de rechercher comment des situations ou des caractères analogues ont été traités par des musiciens très divers. Une telle étude nous ménagerait plus d'une surprise; elle aiderait à des rapprochements imprévus, à des réconciliations inespérées. Qui sait, par exemple, si l'amour paternel ou maternel ne parle pas à peu près le même langage chez la mère de Jean de Leyde, chez le père de Jemmy, de Rachel ou de Brunehild? Qui soutiendrait qu'entre les adieux d'Éléazar à sa fille et ceux de Wotan à sa fille aussi, notre admiration est tenue de choisir et non de se partager? Qui défendra d'appeler mélodique la dernière scène de *la Valkyrie*? Le

Dieu, qui vient de bannir sa fille, au moment de se séparer d'elle, la serre contre son cœur, et de ce cœur déchiré s'exhale non pas une mélodie, mais des mélodies en foule. Tout chante ici : l'orchestre et la voix. Reprenez tour à tour l'admirable *lamento* d'Éléazar : *Rachel, quand du Seigneur* et l'admirable adieu de Wotan déposant un baiser sur les yeux de Brunehild, vous reconnaîtrez, je crois, qu'à de certaines hauteurs, toutes les inspirations du génie finissent, sinon par se ressembler, du moins par se rejoindre.

Au fond, il ne peut y avoir entre l'harmonie et la mélodie ni rivalité ni querelle. La question ne se pose, la question éternelle, qu'entre la vérité et la beauté d'une part, et de l'autre, leurs contraires. Le vrai, le beau, se peuvent trouver dans une mélodie sans paroles, sans accompagnement, dans une chanson populaire de la mer ou de la montagne, comme dans la plus savante des combinaisons harmoniques ; dans le cri du vieux juif : *O ma fille chérie?* ou dans tel accord de *Parsifal*, ou de la *Tétralogie*. Plus de soixante années séparent les deux *Otello* de Rossini et de Verdi. Si, au moment de mourir, la Desdemona d'hier ne chante plus comme celle d'autrefois,

qu'importe? Il y a plus d'un chemin pour aller au cœur. Inégale, à tout instant coupée de récitatifs, de parenthèses, la dernière des deux scènes n'a rien de commun, mais rien non plus d'incompatible avec l'autre.

De ce point de vue, bien des disparates s'atténuent, et l'histoire de la musique apparaît avec plus de suite et d'unité. Maint reproche d'école ou de parti tombe de lui-même; on peut, sans rejeter le passé, jouir du présent et espérer dans l'avenir. On n'a plus besoin, pour admirer Wagner, de déprécier Gounod, de lui reprocher comme un de mes amis, M. Henry Gauthier-Villars le faisait récemment, son ignorance de la prosodie et de la déclamation. A quel propos formulait-on ce grief? Sous prétexte que dans la cavatine de *Faust : Salut demeure chaste et pure*, le musicien aurait coupé d'une coupe fautive les deux vers des librettistes. Voici les vers en question :

Salut demeure chaste et pure, où se devine
La présence d'une âme innocente et divine.

Or, Gounod a pris son temps après les mots : *chaste et pure;* c'est là qu'il a terminé le premier membre de sa phrase musicale. Il a très bien

fait. Une césure mélodique entre le premier vers et le second eût été absurde, boiteuse, et la mélodie a raison ici contre la prosodie. Elle a raison aussi, cette même mélodie de *Faust*, contre toute autre forme musicale, récitatif ou déclamation lyrique. Plus d'airs, dit-on dans certaine école, plus de cavatines, avec un commencement, un milieu et une fin. — Pardon; rien ici n'est plus en situation qu'un air, un monologue, un chant qui se développe et s'achève; rien n'est mieux approprié à l'expression du sentiment unique, tranquille et recueilli qui remplit l'âme de Faust et qui s'en épanche.

Gardons-nous donc des catégories étroites et des classifications systématiques. Ne disons jamais en esthétique: *Ceci tuera cela*. D'après les philosophes, *Natura non facit saltus*. Dans l'art comme dans la nature, tout se tient, se prépare et se continue. Je ne dis pas que rien ne se crée; mais rien ne se perd, rien au moins de ce qui mérite de vivre. Tâchons de suivre la chaîne au lieu de la briser et de reconnaître l'évolution, plutôt que la révolution, pour la loi souveraine, mais prudente, du progrès.



X

LA MUSIQUE FRANÇAISE

AU XIXe SIÈCLE[1]

Mesdames, Messieurs,



En me chargeant d'une conférence sur la musique française au XIXe siècle, moi qui ne sais pas parler, qui sais à peine écrire, on m'a fait un honheur dont je sens le prix, et le poids.

Si l'orateur a besoin de l'indulgence de tous, le sujet lui-même a besoin, je ne dis pas d'excuses, mais au moins d'explications pour quelques-uns peut-être d'entre vous. Je vais parler de la musique française devant un auditoire où peuvent se trouver des étrangers. Que les Italiens et les Allemands, s'il en est parmi vous, ne voient pas dans le choix de ce sujet national une marque

1. Conférence faite au Trocadéro, le 5 Octobre 1889.

d'incivilité. Qu'ils ne nous accusent ni d'oubli ni de dédain pour leur génie et pour leur gloire. Nous nous rappelons ce que nous devons à l'Italie et à l'Allemagne, en musique, et si nous parlons aujourd'hui de nous-mêmes, ce n'est point par un sentiment de vanité, mais par un scrupule d'hospitalité. C'est pour faire de notre mieux à des voisins qui sont nos hôtes les honneurs de notre cher pays.

Nous allons passer ensemble une grande revue artistique, parcourir une sorte de galerie esthétique, analogue aux galeries industrielles et commerciales que vous avez parcourues à quelques pas d'ici. Cette Exposition diffère des précédentes, vous l'aurez remarqué, par ses dimensions extraordinaires ; en tout on a voulu qu'elle fût plus vaste, qu'elle ouvrît sur le passé des horizons plus lointains. La musique française au XIXe siècle, voilà un grand sujet à traiter, surtout à résumer. Nous avons devant nous une heure à peine. Je ferai de mon mieux pour enfermer ce siècle dans cette heure, de mon mieux aussi pour que cette heure ne vous paraisse pas un siècle.

Dans un examen des cent dernières années, de cette période toute moderne, la musique méritait

une place importante : elle est en effet le plus moderne des arts. Sa gloire date surtout du siècle dernier et de notre siècle à nous. Il y a soixante ans, le plus grand de tous les musiciens, Beethoven, venait à peine de mourir. Si l'on n'oserait dire que la musique a été faite *par* notre siècle, au moins semble-t-elle avoir été faite *pour* lui, et rien n'a été plus facile à la critique, à celle de M. Taine, par exemple, que d'établir une relation étroite entre l'âme contemporaine et la musique, entre l'apparition du nouvel art et celle du génie nouveau.

L'Italie et l'Allemagne, voilà les contrées natales de la musique. L'une a été sa mère et l'autre sa nourrice. De l'une et de l'autre nous avons reçu les germes de l'art ; de l'une et de l'autre, tour à tour et parfois ensemble, les influences qui firent de nous des musiciens et les musiciens que nous sommes. J.-J. Rousseau s'est trompé quand il a dit : « Les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent avoir ; ou, s'ils en ont, ce sera tant pis pour eux. » Nous l'avons eue cependant, notre musique, et ç'a été tant mieux, non seulement pour nous, mais parfois aussi pour nos voisins. Après nous avoir beaucoup

donné, ils nous ont repris un peu et l'on a pu voir les maîtres venir à l'école des élèves qu'ils avaient formés.

Pour être née de la musique italienne et de la musique allemande, ou entre les deux, la musique française ne serait-elle qu'un pastiche de l'une et de l'autre ? N'aurait-elle d'autre originalité que le défaut même d'originalité ? Non. Si nous avons peu créé, nous nous sommes assimilé beaucoup ; nous avons profité avec intelligence, avec talent, avec génie même, du génie de nos voisins. Nous avons eu le don, non pas de la contrefaçon, mais de l'appropriation. Nous avons approprié des principes, des formes étrangères à nos propres facultés. On nous a donné des matériaux, des instruments ; mais nous avons été de bons ouvriers. Cela suffit à l'honneur d'un pays, et, nous avons le droit de parler du nôtre sans hypocrite humilité.

Nous sommes avant tout, messieurs, en littérature, en art, — je voudrais, hélas ! pouvoir ajouter en politique, — une nation raisonnable. Ennemis des excès et des systèmes, nous aimons la mesure et l'équilibre ; notre génie est tempéré comme notre ciel, moins éclatant que le ciel

d'Italie, moins brumeux que le ciel d'Allemagne. Henri Heine, ce Français de Prusse, qui vous connaissait et nous aimait, aurait pu appeler notre langue musicale comme notre langue littéraire : la langue du bon sens et de l'intelligibilité universelle. Nous sommes en art les représentants du juste milieu ; nous avons reçu je ne sais quelle mission providentielle pour l'établir et le garder entre des voisins qui feraient peut-être mieux de se rapprocher en nous que contre nous.

Entre le génie vocal de l'Italie et le génie instrumental de l'Allemagne, nous avons toujours tâché de tenir la balance ; nous nous sommes efforcés de concilier les extrêmes, de les corriger l'un par l'autre. Si l'école française, par exemple, aima de tout temps, si elle aime encore, et je crois pour toujours, ce qu'on appelle la mélodie, elle ne l'aime ni banale ni pauvrement accompagnée, et dans la patrie de Berlioz, pour ne citer qu'un mort, ni l'harmonie ni l'orchestration ne sauraient désormais prêter à rire.

Sans doute, nous avons reçu beaucoup des étrangers ; mais nous pourrions leur dire comme Rodrigue à son père : « Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu. » *La Serva Padrona* de

Pergolèse nous donna jadis l'idée de l'Opéra-Comique; mais l'idée seulement. Nous avons fait le reste, qui suffirait presque à notre gloire. — Notre Opéra dans ce siècle? Deux étrangers, dira-t-on, l'ont fondé. — Leurs chefs-d'œuvre ne sont pas de nous; mais ils sont à nous, parce qu'ils ont été créés pour nous et selon nous. Le Rossini de *Guillaume Tell*, le Meyerbeer des *Huguenots* et du *Prophète*, ne nous ont pas apporté leur idéal; ils nous ont demandé le nôtre pour y consacrer, y conformer leur génie, et nous sommes de moitié dans leur gloire.

Aujourd'hui enfin, l'influence allemande règne sans contredit sur le monde musical. La France l'accepte, la recherche même, comme la plus salutaire et la plus féconde; celle peut-être à qui sera l'avenir; mais elle ne la subit pas aveuglément Fidèle à ses traditions, elle contrôle, elle atténue, elle fait des réserves. C'est qu'en art ou autrement, nous voulons bien être les amis de tout le monde; nous ne serons jamais les esclaves de personne.

La modération, voilà donc le signe distinctif de notre art national. Quelle est d'autre part, en France et ailleurs, la marque certaine de l'art

contemporain ? C'est, à n'en pas douter, le développement de l'élément instrumental.

L'évolution moderne est avant tout symphonique, et de Haydn, qui créa la symphonie, à Wagner, qui l'a introduite au théâtre, c'est l'Allemagne qui a pris l'initiative et gardé jusqu'à nos jours la direction de ce mouvement, essentiellement conforme à ses facultés et à ses goûts.

Au progrès instrumental a correspondu le progrès expressif, et voici comment : l'orchestre a mis au service de l'expression musicale des ressources de plus en plus nombreuses et qui paraissent encore indéfinies. Par l'orchestre, les sentiments ont appris à se traduire jusque dans leurs nuances les plus subtiles ; les états d'âme les plus délicats ont pu se rendre et la psychologie est entrée dans la musique où l'on a trouvé déjà que parfois elle prenait une place excessive.

Tempérée et sage, cherchant dans un orchestre de plus en plus complexe des moyens d'expression de plus en plus variés et de plus en plus exacts, telle se présente à nous la musique de notre pays et de notre temps. Telle nous allons tâcher de la suivre à travers la période presque séculaire que nous devons esquisser devant vous.

Si j'étais obligé, messieurs, de vous parler en une heure de tous les musiciens français du siècle, cette conférence tournerait à la nomenclature. Il faut que j'en passe, sinon des meilleurs, au moins d'excellents. Et de ceux même dont je parlerai, je ne saurais tout dire. Ne croyez pas que je fasse fi des hommes ou des œuvres que je tairai, et ne prenez cette impossibilité de parler de tout et de tous que pour une dernière preuve de la richesse artistique de notre temps et de notre pays.

Un des premiers noms qui se présentent et s'imposent à nous est celui de Méhul. Pourquoi celui-là de préférence? Pourquoi laisser Lesueur par exemple, et Cherubini? Parce que *les Bardes*, en dépit de l'estime où Napoléon Ier tenait cet opéra, sont inférieurs à *Joseph;* parce que l'auteur de *Lodoïska*, des *Abencerages* et de la *Messe du Sacre*, l'illustre Directeur du Conservatoire, malgré l'admiration qu'avait pour lui Beethoven, malgré le long honneur qu'il a fait à la France, n'était pas Français. Méhul au contraire l'était, de naissance et de cœur, et si nous tenons à le saluer avant tous, c'est que le musicien de *Joseph* est aussi celui du *Chant du départ;* c'est

que nous voulons avec lui déployer au seuil de ce siècle français les trois couleurs de notre drapeau.

On a souvent accusé notre musique d'être légère et futile. C'est un reproche dont on peut la justifier, et Méhul entre tous saurait nous y aider. S'il est l'auteur spirituel et joyeux, presque italien, d'*une Folie*, de l'*Irato*, il est aussi le grave et religieux auteur de *Joseph*. *Joseph* est à peine un opéra, moins encore un opéra-comique; c'est presque un oratorio. L'Allemand le plus sévère n'y pourrait reprendre le moindre mot pour rire, une seule concession à la frivolité française. L'immortel auteur du *Freischütz*, qui fut, soit dit en passant, grand admirateur de notre musique, jugeait ainsi *Joseph*: « une fresque musicale un peu grise de ton, mais d'un sentiment, d'un pathétique, d'une pureté de dessin et de composition à tout défier. » — Weber avait raison : *Joseph* est un peu gris de ton. Il manque là cette lumière dont un Félicien David, par exemple, colorera un jour les horizons de l'Orient. La nature et surtout la nature exotique, n'était encore familière ni à la littérature ni aux arts. Il n'y avait pas longtemps que Rousseau l'avait découverte. Depuis

quelques années seulement, la douce héroïne de Bernardin de Saint-Pierre reposait sous les bananiers de l'Ile-de-France et les Harmonies du Nouveau Monde s'éveillaient à peine sous les pas de Châteaubriand. Mais dans *Joseph*, à défaut de couleur locale, quelle grandeur de l'inspiration biblique, et, quelle profondeur des sentiments humains ! Rappelons-nous seulement la page admirable par laquelle débute l'ouvrage : *Champs paternels ! Hébron ! Douce vallée !* Par la pureté mélodique, cet air est digne de Mozart ; de Gluck, par la vérité de la déclamation. Quelle beauté de forme et quelles nuances de passion ! Quels regrets adoucis au souvenir déjà lointain de l'enfance écoulée jadis dans la solitude des pâturages chaldéens ! Quel élan, j'allais dire quel élancement de douleur au souvenir plus douloureux du crime fraternel et de la vieillesse inconsolée de Jacob ! Jamais la musique française n'offrira de plus pathétiques beautés.

Nous allons en trouver de plus familières, dans un genre auquel, nous l'avons dit, *Joseph* n'appartient pas, mais qui nous a donné vingt chefs-d'œuvre, dans un genre bien à nous et rien qu'à nous, l'opéra-comique. Il faudrait écrire un

volume pour en suivre la veine féconde, le cours discret et mélodieux. Nous voilà sur des eaux toutes françaises, dont les éléments étrangers, l'influence de Weber ou de Rossini par exemple, légèrement sensible parfois chez les Boïeldieu ou chez les Herold, n'ont jamais altéré la pureté nationale.

L'année 1825 est à jamais mémorable dans l'histoire de notre musique : c'est l'année de *la Dame blanche*.

La Dame blanche ! Parmi ceux qui me font l'honneur de m'écouter, quelques-uns peut-être s'attendent à ce que je parle d'elle sinon avec mépris, du moins avec un sourire indulgent, presque ironique. J'en parlerais plutôt avec un sourire attendri. Le vieux chef-d'œuvre n'est pas encore un chef-d'œuvre vieilli. S'il trahit çà et là l'influence alors presque universelle de Rossini, qu'importe ? Rossini rayonnait alors comme le soleil, pour tout le monde. Mais le fond des deux génies est loin d'être identique. Rossini le sentait lui-même, lorsque le soir de la première représentation de *la Dame blanche*, il disait au maître français en l'embrassant : « Jamais un Italien, fût-ce moi-même, n'aurait écrit la scène de la

vente. Nous n'aurions mis partout que des *Felicità* ! »

Au lieu de ces *Felicità*, combien je préfère la discrétion et la distinction de Boïeldieu, qu'admirait l'auteur du *Barbier*, dans cette scène bien distribuée en épisodes alertes et variés ! Il n'en est pas de plus naturelle et de plus vivante qui marche d'une allure à la fois plus dégagée et plus élégante, sans un moment d'embarras ou de trivialité.

Il y a de tout dans *la Dame blanche*, gaîté, poésie, et à la mode française, de tout un peu, jamais trop. La gaîté n'y descend pas à la bouffonnerie ; la poésie ne s'y perd pas dans la sensiblerie de romance. Voilà bien cette poésie vraiment française que Henri Heine aimait déjà dans un autre chef-d'œuvre de notre Opéra-Comique, mais qui n'est pas de notre siècle, *le Déserteur* de Monsigny : poésie saine, pleine de naturel et de vérité, poésie sans *morbidezza*, sans le frisson de l'infini ; mais non pas, dans *la Dame blanche* au moins, sans le frisson léger du mystère. Ce vieux château, cet orage, cette légende, plus attirante que terrible, cette apparition féminine et voilée, tout cela donne à l'aventure du jeune

sous-lieutenant et de la douce orpheline un charme romanesque, dont l'imagination française, après plus de soixante ans, n'est pas encore désenchantée. Qu'elle ne s'en désenchante jamais! Continuons d'aimer, comme au temps de notre jeunesse, la phrase rêveuse de Georges : *D'un billet si tendre je voudrais bien voir l'auteur* ! ou cet adorable appel d'amour: *Viens*, *gentille dame* ! auquel l'accompagnement des cors ajoute toute la poésie de la solitude et de la nuit. Oublieux des complications et des raffinements modernes, oublieux des procédés et soucieux seulement du génie, écoutons dans la simplicité de notre cœur les couplets touchants de « Pauvre Dame Marguerite » ; la scène plus touchante encore, et grandiose, celle-là, où George Brown, redevenant Julien d'Avenel, retrouve peu à peu dans sa mémoire et finit par redire, avec les ménestrels qui passent, le vieux cantique de sa tribu. Ne rions même pas, mesdames et messieurs, de la ballade populaire : *D'ici voyez ce beau domaine !* Je gage que nous y découvririons des grâces non encore fanées. Permettez-moi seulement de vous en rappeler la fin. « Ma belle enfant, dit à la petite fermière après la ballade,

George Brown à la fois incrédule et charmé, je vous remercie de votre conte. — Un conte, reprend gravement Jenny, légèrement scandalisée, et s'approchant du jeune homme: « Prenez-garde, répète-t-elle tout bas ! *Elle* vous regarde, *elle* vous entend ! » Et ces mots éveillent à l'orchestre une seule note de harpe, qui vibre dans le silence du soir comme une menace légère pour les paysans épeurés, mais pour le jeune homme comme un présage, et presque une promesse d'amour.

Il y aurait trop à dire, pour tout dire sur l'œuvre charmante, pour effeuiller cette partition qu'un critique étranger a gracieusement nommée la rose blanche de la musique française. Elle n'est pas près de se flétrir. Des œuvres compliquées, ingénieuses, intéressantes, des œuvres faites avec talent, avec science, avec peine, pour les délices des mages ou des mandarins, de ces œuvres-là beaucoup pourront tomber, et sur leurs ruines un fantôme léger reviendra longtemps encore, celui de la dame blanche d'Avenel.

Après Boïeldieu, deux maîtres ont régné sur l'Opéra-Comique : deux maîtres inégaux par le mérite et par l'âge : un musicien de génie, qui

mourut jeune, Herold ; un musicien d'esprit, qui vécut plus de 80 ans, Auber. Encore, pour couper le fil léger mais fort, le fil de soie de cette aimable vieillesse, fallut-il les épreuves de l'année terrible. Sans elle, Auber allait devenir le Chevreul de la musique française.

Vous le voyez, mesdames et messieurs, il y a plus d'une demeure dans notre beau pays de France ; et les deux noms que nous venons de prononcer marquent assez qu'il est diverses façons d'appartenir à notre race. L'auteur du *Pré aux Clers* lui appartient par des qualités essentielles, par une entre autres, au moins aussi littéraire que musicale et très conforme en cela même à la nature de notre génie : c'est le sentiment de la couleur locale, ou plutôt historique. Il y a des œuvres, des chefs-d'œuvre même, ceux de Mozart par exemple, qui manquent de cet élément : *la Flûte enchantée* n'a rien d'oriental ; *Don Juan*, rien d'espagnol. Il y en a d'autres, au contraire, qui possèdent au plus haut degré la note pittoresque, comme *les Huguenots* et *le Pré aux Clercs*. Herold fut, un peu avant Meyerbeer, un grand décorateur, et le dernier acte du *Pré aux Clercs* restera comme une évocation musicale du

Paris des Valois. Un Méhul, nous l'avons vu, ne se préoccupait encore que de ses personnages, de leurs sentiments et de leurs passions. Herold, sans avoir un moindre souci des caractères, s'inquiète aussi de l'extérieur ; il encadre ses figures, il esquisse derrière elles un fond de leur époque et de leur pays. Après lui, les maîtres français, d'origine ou d'adoption, feront comme lui. Halévy saura trouver pour sa Pâque juive la couleur hébraïque ; Meyerbeer fera des *Huguenots* un vaste tableau d'histoire; Berlioz ouvrira sur la silhouette d'une ville allemande la fenêtre de Marguerite et l'Espagne de Bizet ne pâlira pas auprès de celle de Mérimée.

Auber, au contraire, ne fut presque jamais paysagiste. On l'a quelquefois appelé un Rossini français; soit, un Rossini sans *Guillaume Tell.* De ce Rossini ainsi découronné mais encore admirable, Auber eut un peu l'esprit, l'abondance et la facilité. La facilité, voilà le grand talent, si l'on veut, le génie d'Auber. Le mot vint jadis et tout naturellement, à propos du maître, aux lèvres d'un écrivain et d'un orateur, d'un homme de talent et de goût, d'un ministre... d'autrefois, qui sait, même en musique, la valeur des hommes

et celle des œuvres. Quand M. Jules Simon dit naguère : son nom est facilité, il a baptisé à nouveau l'auteur du *Domino noir*. Auber ne disait-il pas lui-même : Herold avait la qualité; moi, j'ai la quantité. — Cela n'était pas mal dit non plus.

N'oublions pas cependant, messieurs, que le musicien de *Haydée* est aussi celui de *la Muette* ; qu'il se trouve dans *la Muette* des pages étincelantes, comme le début de l'ouverture et la scène du marché ; une page superbe, peut-être la plus haute inspiration du compositeur : l'air du Sommeil; que *la Muette* enfin est le premier exemplaire d'un genre qui nous a fait et nous fait encore honneur : le grand opéra français. L'effort était un peu rude et le moule un peu vaste pour celui qui l'avait creusé. Mais d'autres parurent tout de suite : un Rossini, un Meyerbeer, qui jetèrent dans la forme prête des œuvres à sa taille, et l'auteur de *Guillaume Tell*, celui des *Huguenots* et du *Prophète* fixèrent pour une longue et glorieuse période, l'idéal que l'auteur de *la Muette* avait eu du moins l'honneur d'entrevoir et de désigner.

A côté, bien qu'un peu au-dessous, de nos deux illustres hôtes, Rossini et Meyerbeer, dont nous

ne parlerons pas davantage parce qu'ils ne sont pas des nôtres, un compatriote, messieurs, réclame une place : Halévy, le musicien juif de *la Juive*. Qu'on nous permette ici d'effleurer, sans sortir du domaine de l'art, une question ou plutôt une querelle, qui n'a pas respecté même ce domaine-là. Depuis quelques années, la mode semble établie, ou rétablie, de haïr Israël, de souhaiter même qu'on le persécute ou qu'on le dépouille, de le calomnier, que dis-je, de le nier, de lui refuser non pas les honneurs, mais l'honneur, fût-ce celui du génie. A ces dénis systématiques, l'histoire de la musique ne ménage pas les démentis éclatants. Comme Mendelssohn, comme Meyerbeer, Halévy était de race israélite, et si *la Juive* est son chef-d'œuvre, c'est peut-être qu'il y a mis les rancunes séculaires, les amertumes secrètement dévorées de sa race. Belle vengeance que celle-là, et noble réponse à la haine et à la calomnie !

Quoi qu'on puisse dire, le second et le cinquième actes de *la Juive* sont parmi les plus beaux de notre répertoire. La solennité biblique de la Pâque n'a jamais été dépassée. Éléazar et Rachel compteront longtemps encore entre les plus

grandes figures de la musique dramatique. Ne soyons donc ni absolus, ni fanatiques surtout, et ne traitons pas d'avares tous les fidèles de Moïse, alors que les plus illustres d'entre eux enrichissent de pareilles offrandes le trésor de notre patrie.

Pour résumer, mesdames et messieurs, un aussi vaste sujet que le nôtre, si l'on peut user de formules générales, c'est à la condition de ne leur prêter ni un sens absolu ni une rigueur inexorable et de ne jamais prendre les lois esthétiques que pour des lois tolérantes et relatives, souvent obéies, mais parfois contredites par les caprices ou les hasards du génie. Notre musique française, disions-nous au début, est avant tout modérée, et voici que nous rencontrons, parmi ses représentants les plus glorieux, un maître qui parfois ne laissa pas d'être un peu excessif et exorbitant, Hector Berlioz.

Berlioz apparaît dans notre histoire musicale comme un génie d'exception, exubérant, presque démesuré, avec certaines outrances d'imagination, certaine recherche d'originalité, voire de bizarrerie, et au début de sa carrière, avec un goût naturel alors, aujourd'hui suranné, pour le ro-

mantisme de son époque. *La Symphonie fantastique*, par exemple, à côté de belles ou charmantes pages, en offre qui ne sont que curieuses et excentriques. Berlioz était bien, lorsqu'il l'écrivit, ce jeune homme « d'une sensibilité maladive », dont il a fait son héros. Comme tous les enfants du siècle « *il avait lu Lara*, *Manfred* et *le Corsaire* », et le musicien se souvenait du lettré. Le *Requiem* colossal, avec son *Tuba mirum* à triple orchestre de cuivres, trahit encore une préoccupation exagérée de l'effet gigantesque et cherché dans l'outrance d'une faculté qui fut peut-être la faculté maîtresse de Berlioz : je veux dire la faculté de la sonorité. Berlioz, passez-nous le mot, fut un prodigieux *sonoriste*, le plus étonnant virtuose d'orchestre que notre pays eût encore connu. Son œuvre marque une étape considérable, peut-être sans pareille, sur cette route du progrès symphonique où marche notre siècle. Parvenus dans l'histoire de la musique à des pages fulgurantes comme la *Marche Hongroise*, la *Course à l'abîme*, ou le *Bal chez Capulet*, arrêtons-nous et regardons en arrière : nous ne trouverons rien d'analogue et nous comprendrons qu'on ait pu dire d'un Berlioz aussi bien que d'un

Delacroix : ce n'est pas un chef d'école, c'est un chef d'émeute.

Berlioz n'est pas seulement symphoniste, mais il l'est surtout. Non pas qu'il ait, comme les grands classiques, écrit beaucoup d'œuvres purement instrumentales ; au contraire il en écrivit peu, et la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, n'ont pu se passer d'un commentaire, au moins d'un titre. Chez Berlioz plus que chez tout autre, le poète et le musicien étaient liés. Il ne séparait pas la note de la parole, au moins de la pensée ; dans la musique il cherchait moins la musique en elle-même et pour elle-même, que l'expression des sentiments et des sensations, et cette expression, il l'a demandée surtout à la symphonie, aux combinaisons de sonorités et de timbres.

Encore une fois, que de mécomptes réserverait l'histoire de notre siècle musical à qui se flatterait de l'embrasser d'une vue unique, de la suivre sans éclectisme ni docilité ! Pouvait-on attendre Berlioz, pouvait-on même l'entendre tout de suite dans le pays et à l'époque où il parut ? Les œuvres, les chefs-d'œuvre même d'alors, avaient-ils préparé l'oreille et l'imagination française à cette

admirable *Damnation de Faust*, dont il y a quelque douze ans, les beautés nous ont encore surpris. Personne en musique ne nous avait parlé de telle sorte, ni de telles choses, et l'on comprend que Berlioz ait passé quand il parut, non seulement pour un musicien, mais pour un penseur extraordinaire. Plus épris de la légende dramatique que des formes théâtrales accoutumées, se défiant des sujets littéraires qu'on goûtait alors et des librettistes qui les accommodaient, il appropria à sa musique des sujets de son goût, tirés par lui de Virgile, de Shakespeare et de Gœthe.

Comme tous ceux de notre âge, nous connaissons mal le théâtre de Berlioz, ne le connaissant que par ouï-dire et par la lecture. De ses autres ouvrages, *la Damnation de Faust* est le plus populaire aujourd'hui; et depuis qu'elle nous a été révélée, la faveur publique et la reconnaissance nationale peuvent se partager entre deux chefs-d'œuvre de musique française issus d'un chef-d'œuvre allemand, et qui par un heureux et rare concours se rehaussent l'un l'autre au lieu de s'éclipser : Le *Faust* de Berlioz et le *Faust* de Gounod. De nos deux *Faust*, celui de Berlioz est sans contredit le plus allemand, le plus *gœthesque*.

Quels sont en effet les deux principaux personnages du poème? Faust et Méphistophélès. Voilà les grands interprètes, les porte-paroles de Gœthe. Entre eux Marguerite s'efface; l'aventure de l'humble fille n'est qu'un épisode dans cette vaste épopée de l'âme masculine. A l'exemple de Gœthe, Berlioz a laissé son héroïne au second plan; il l'a faite un peu pâle, un peu raide aussi et presque gothique, trop pareille à la Marguerite d'Eugène Delacroix. Non pas que la Chanson du roi de Thulé, par exemple, manque de couleur archaïque; au contraire elle s'accorde très bien avec l'ensemble de l'œuvre et les visions pittoresques que le musicien éveille en nous. Non pas que l'air admirable de Marguerite abandonnée ne plie sous le faix d'une morne tristesse. Mais quelque chose manque à cette figure de femme : un peu de grâce et de tendresse; l'air de Faust : *Merci, doux crépuscule*, le duo, sont parmi les moins bonnes pages de cette partition, qui ne laisse pas une impression d'amour.

Hâtons-nous de dire qu'elle en laisse bien d'autres et de non moins profondes. Il est deux sentiments, essentiels au poème de Gœthe et dont Berlioz a été l'admirable interprète: le sen-

timent de la nature, et le sentiment surnaturel, ce dernier dans l'ordre fantastique et dans l'ordre religieux tour à tour. Voilà la source des plus grandes et des plus originales beautés de *la Damnation;* sources abondantes et pures, d'où le chef-d'œuvre a jailli. Berlioz a regardé, ou écouté l'homme aux prises avec la nature, avec le Démon, avec Dieu, et de ces trois états d'âme il a fait de magnifiques tableaux. Le temps nous manque pour évoquer ici plus que de rapides souvenirs. Rappelons-nous seulement les pages capitales et comme les sommets de l'ouvrage : Faust seul dans les champs au lever du soleil ; Faust rentré dans sa cellule, la mort appelée, étreinte par lui avec la coupe empoisonnée, et brusquement repoussée quand retentissent à l'aurore les cloches de Pâques et les cantiques de résurrection. Dans ces deux scènes déjà, la poésie est égalée, que dis-je dépassée, grâce aux privilèges divins de la musique, et surtout de la symphonie. Quelles paroles sauraient peindre à elles seules un paysage comme le paysage du début, à la fois printanier, matinal et solitaire?

On voit le jour poindre, on entend les oiseaux, les sources et la brise, la terre embaume, les

paysans chantent et dansent sur le gazon. Mais voici qu'un promeneur paraît, traînant à pas lents son incurable mélancolie. Une phrase très brève, quelques notes discrètes, disent tout bas son ennui, et peu à peu la petite phrase se fortifie, se répète, comme se répètent les phrases musicales : avec mille développements, mille métamorphoses ; le ciel s'assombrit, tout se tait, et la nature compatissante s'attriste de la tristesse d'un seul de ses enfants.

De quelle profonde tristesse ! Sous le poids de quelle misère chancelle le vieux pèlerin de la vie, regagnant sa cellule stérille ! Il y a dans le retour de Faust à son laboratoire certains soupirs de lassitude, certains cris de détresse tels que la musique peut-être n'en avait pas encore laissé échapper.

Mais, à traiter ainsi à vol d'oiseau un aussi vaste sujet, que de regrets on éprouve ! Beaucoup d'autres scènes de ce *Faust* demanderaient une étude non seulement musicale, mais littéraire, au besoin philosophique. On aimerait à suivre tout entière une œuvre aussi pleine de pensées, à montrer, par exemple, dans la superbe invocation de Faust à la nature, un hymne comme il n'en

avait pas encore été chanté, la première explosion en musique du sentiment très moderne, fait de souffrance et de joie, qui pousse parfois l'humanité à se réfugier dans l'univers, à s'oublier et à se perdre en lui. Quelle merveille encore, peut-être la plus originale de toutes, que la longue scène des Roses et du sommeil de Faust, de Faust couché parmi les fleurs, au bord d'un fleuve allemand, et bercé par le chant de Méphistophélès, par le murmure des sylphes et des follets. Ici un autre sentiment se mêle au sentiment de la nature : une tendresse presque divine par la douceur et la pureté, amollit un instant l'âme diabolique. Méphistophélès a pitié de l'homme; il le laisse reposer une heure parmi les roses et les rêves d'or ; il le regarde avec une vague bonté, et ce mouvement de compassion, cette courte trêve à l'ironie, à la haine, ajoute à l'étrange figure un trait d'humanité, je dirais presque de paternité passagère et mystique, que le poète philosophe n'aurait pas désavoué.

Après Berlioz, qui fit dans son œuvre une si grande part à la nature, gardons-nous d'oublier un maître d'un génie moins vaste assurément, moins littéraire surtout, mais très personnel,

unique même, le premier représentant de l'exotisme en musique, Félicien David. Il a été un paysagiste d'Orient; il l'a été, avant tout le monde, mieux que personne après lui, et il n'a pas été autre chose. Auber disait, lors de l'immense succès du *Désert:* Bravo, bravo! mais attendons le jour où il descendra de son chameau. — C'est bien là que les confrères de Félicien David, ou ses ennemis, devaient l'attendre. Il eut tort d'en descendre une ou deux fois, de son Pégase d'Afrique, et l'on ne retrouva que par intervalle, dans *la Perle du Brésil* ou dans *Herculanum*, le musicien, j'allais dire le peintre du *Désert* et de *Lalla-Roukh*, celui qu'un orateur éminent, artiste délicat, M. Rousse, nous rappelait naguère ainsi : « Félicien David, bercé sans pouvoir s'éveiller jamais, au murmure des nuits embrasées de Memphis, redit comme dans un rêve le chant haletant de la caravane et les bruits endormis du désert[1]. »

On ne saurait, parler plus musicalement de musique. Voilà bien les mélodies de Félicien David : elles dorment à demi, elles

1. Réponse de M. Rousse au discours de réception du vicomte E. M. de Voguë à l'Académie française.

rêvent; leurs rythmes languissants ressemblent à l'haleine d'un sommeil tranquille. Dans l'immense univers, Félicien David s'est choisi un royaume: l'Orient. Il en a été le mage mystérieux et doux. Mélancolique, et comme retiré en lui-même, il a fermé l'oreille aux voix de l'humanité pour surprendre celles de la nature, et de cette nature lointaine, que la musique n'avait pas encore interprétée, il a su rendre sonores certains aspects visibles que préféra son génie: la splendeur du jour, la sérénité de la nuit, l'immobilité et presque jusqu'au silence des grands horizons transparents et purs.

Ne vous semble-t-il pas, mesdames et messieurs, que nous ayons évoqué tous nos morts? Il en est un pourtant, que nous ne vous avons pas encore rappelé. Nous viendrons à lui tout à l'heure. Si glorieux que soit le nom, si regrettable que soit la perte de Georges Bizet, il convient peut-être, avant de parler de lui, de parler d'un de ceux qui l'ont devancé dans la vie et qui lui survivent, de saluer avant lui le plus célèbre de ses aînés, qui fut un peu son maître, le plus grand de nos musiciens vivants, que tout bas déjà vous avez tous nommé, Charles Gounod.

Parmi les vivants comme parmi les morts, il faut choisir. On le peut heureusement et nous manquons moins de compatriotes et de contemporains éminents, que du temps nécessaire à leur complète louange. Si, pour des raisons diverses, nous ne parlons ici que de M. Gounod, de M. Saint-Saëns et de M. Lalo, que les Ambroise Thomas, les Reyer, les Massenet, les Delibes, les Guiraud, les Widor, les d'Indy et d'autres encore nous pardonnent un silence involontaire.

Absents de cette rapide revue, ils sont présents à notre souvenir et j'en suis sûr, au vôtre ; nous faisons à chacun sa part dans la gloire de notre pays.

Charles Gounod ! Je crois, que nous sommes tous d'accord pour lui rendre le premier hommage et les premiers honneurs. Il a été le grand charmeur de notre temps, et nous pouvons, hélas! à l'égard des morts, d'un Berlioz et d'un Bizet, nous reprocher assez de dénis de justice, pour saisir une occasion, surtout aussi légitime, de fêter le génie encore vivant parmi nous.

On a tâché pourtant d'amoindrir l'œuvre de Gounod, de ne voir dans l'auteur de *Faust* et de *Roméo* qu'un musicien de salon, ou d'alcove,

l'interprète langoureux et languissant de molles et mièvres tendresses. La tâche est impie, et par bonheur elle est ingrate pour ceux qui l'entreprennent et qui ne sauront, je l'espère, la mener à bonne ou plutôt à mauvaise fin.

Le musicien de *Faust* et de *Roméo*, il serait puéril d'y contredire, il est presque superflu de le dire, est surtout un musicien d'amour; mais c'est le musicien des plus vraies, des plus grandes des plus parfaites amours. Dans sa musique comme dans les âmes, j'entends les âmes complètes et choisies, l'amour est l'accord idéal des sentiments et des sensations; la volupté n'en est pas absente, vous le savez bien, vous qui connaissez la scène du jardin de *Faust*, mais elle n'y règne pas seule; en tout cas, elle n'y règne jamais ni par l'audace ni par la brutalité.

Gounod, qu'on ne s'y trompe pas, a, dans le passé de la musique, et dans ce passé le plus glorieux, de lointaines et profondes attaches. Par la simplicité, par la pureté de certaines mélodies comme le *Soir* ou le Roi de Thulé, ou la cavatine : *Salut*, *demeure chaste et pure*, ou le duo : *Laisse-moi contempler ton visage* (je m'arrête, ayant trop à dire), par de pareilles inspirations,

il rappelle nos vieux maîtres, les simples et les purs, les Grétry et les Boïeldieu. D'autres fois, il va plus haut, éveiller des échos encore plus glorieux : quand on a écrit l'adieu nuptial de Capulet à Juliette, et l'invocation à Vesta, de *Polyeucte*, on peut aimer Mozart et l'aimer d'amour filial : on est de sa famille.

Le talent de Gounod porte bien le signe de notre race : il est tempéré et se garde de tout excès. Notre époque, un peu amie de l'exagération en tout genre, ne serait peut-être pas éloignée d'en faire un reproche au maître; l'avenir au contraire lui saura gré de cette conformité avec l'éternel esprit de la France. On lui pardonnera d'avoir réduit l'immense poème de Gœthe et le drame plein de péripéties de Shakespeare; de les avoir, je dirais rapetissés, si c'était rapetisser un sujet de n'y voir que l'amour. On lui pardonnera, parce que cet amour, il l'a chanté comme personne peut-être ne l'avait fait encore; parce que sa Juliette au balcon est aussi tendre et aussi pure, aussi délicieusement vierge et femme que celle de Shakespeare; parce que, dût-on m'accuser de blasphème, sa Marguerite est peut-être plus charmante et plus touchante que la Gretchen de Gœthe. Gounod a

compris avec moins de grandeur religieuse que Berlioz la veillée pascale de Faust. C'est par le sentiment de la nature et non par le sentiment de Dieu qu'il a rappelé Faust à la vie et il y a là une nuance esthétique et morale sur laquelle je n'insiste pas. Gounod n'a pas trouvé non plus l'admirable scène du sommeil, que nous rappelions plus haut, ni fait planer sur Faust endormi l'incantation presque paternelle du Démon attendri. Il a donné une part moins grande à l'élément pittoresque : il n'a pas, comme Berlioz, ramené sous la fenêtre de Marguerite en larmes les soldats et les étudiants qui naguère avaient passé sous la fenêtre de Marguerite heureuse. Son Méphistophélès est moins diabolique et son Faust moins humain que ceux de Berlioz. Mais sa Marguerite est la Marguerite idéale. A la douce et triste enfant, il a voué tout son génie ; c'est sur le seuil de la petite maison fleurie qu'il a versé tous ses trésors. Le *Faust* de Berlioz est d'une grande imagination et d'un grand esprit ; celui de Gounod, d'un grand cœur. Il y a, messieurs, un beau mot de saint Augustin ; il me revient à propos de Gounod, qui du reste se plaît à le citer. *Ama et fac quod vis*, aimez et faites ce que vous voudrez. C'est par

l'amour qu'un maître comme Gounod a fait de nous ce qu'il a voulu, et de lui comme de son héroïne chérie, les anges là-haut pourront dire un jour: Seigneur! il a beaucoup aimé.

On l'aura payé de retour. Il aura été compris, admiré vivant, plus heureux que le pauvre Bizet, dont la mort seule a consacré la gloire. S'il vivait encore, le jeune et brillant auteur de *l'Arlésienne*, de *Carmen*, quelle joie nous aurions de lui dire notre admiration, de lui offrir les excuses du pays qui le dédaigna, pays aveugle jadis au double rayonnement du soleil de Provence et du soleil d'Espagne. Il a été parmi les siens, et les siens ne l'ont point connu. Il était pourtant bien à nous, il était bien de notre race et de notre temps : de notre race par la clarté, la vivacité, la précision et la concision; de notre temps, par l'habileté technique, par son talent égal à son génie, par la science de l'harmonie et de l'instrumentation, par l'instinct le plus juste de la scène, l'intuition toujours lucide et raisonnable de ces rapports délicats entre la musique et la poésie, qui sont l'essence même du drame lyrique. *L'Arlésienne*, *Carmen*, furent des exemples inattendus et d'abord incompris, de vérité, de naturel et de vie, d'équi-

libre entre le livret et la partition, entre les paroles et les notes. Bizet était fait pour trouver non pas un compromis boiteux, mais la conciliation harmonieuse entre les droits et les devoirs de deux arts également susceptibles de se combiner et de se contredire.

Les œuvres de Bizet firent d'abord crier au wagnérisme. Aussi bien, à quoi ne firent-elles pas crier? Elles firent même bâiller : *l'Arlésienne* parut ennuyeuse comme *Carmen* immorale. Des reproches pareils, le pauvre Bizet ne se plaignit pas, mais il en mourut peut-être. On marchandait alors à Wagner, on lui refusait même l'idolâtrie qu'on lui prodigue aujourd'hui; il était pour la France le roi des épouvantements. Bizet le jugeait avec plus de sagesse. Au grand et dangereux maître, il ne sacrifiait pas tous les autres, fût-ce lui-même. Il le comprenait, l'admirait, mais ne l'imitait guère. Il trouvait chez Wagner des ferments inconnus et puissants, mais peut-être mortels au tempérament de notre race. S'il eût vécu, il n'eût profité qu'avec prudence du génie colossal et terrible qu'il ne faut approcher qu'en tremblant. Il eût été capable de conspirer avec lui, mais comme le grand poète orateur se

vantait un jour d'avoir conspiré avec la révolution : comme le paratonnerre conspire avec la foudre.

Vous le voyez, mesdames et messieurs, au déclin du siècle nous nous retrouvons nous-mêmes, avec nos facultés, nos qualités primitives et durables. Nous avons gardé notre équilibre et la fée de la sagesse ne nous a pas encore trahis. Nous ne donnons guère qu'en politique le signal et l'exemple des révolutions ; en politique seulement nous faisons les premières expériences et nous en payons les frais ; nous sommes aventureux, malheureux, parfois coupables, et de nos essais, de nos souffrances et de nos fautes, ce sont les autres qui tirent des leçons sans périls, des profits gratuits et du bonheur, hélas ! sans reconnaissance. En art, et notamment en musique, nous avons plus de chance, ou plus de sagesse, et nos voisins, à leur tour, daignent quelquefois travailler pour nous. Créatrice et longtemps souveraine incontestée de la symphonie, l'Allemagne attend depuis longtemps déjà un successeur, non pas de Beethoven, car Beethoven n'aura peut-être jamais de successeur, mais au moins de Mendelssohn. Personne encore n'a paru là-bas : ni Schumann,

malgré son génie qui fut d'autre sorte ; ni Brahms, ni Raff, malgré leur talent, pour recueillir le glorieux héritage. Je ne sache pas que l'Allemagne ait entendu jusqu'à ce jour une symphonie digne de Mendelssohn... Je me trompe, elle a pu l'entendre, cette symphonie, mais sans pouvoir la revendiquer, et je sens quelque orgueil à le dire, cette symphonie est française, c'est la symphonie en *ut* mineur de M. Camille Saint-Saëns.

Voilà non pas notre unique, mais notre principale raison de nommer ici M. Saint-Saëns. C'est moins de *Samson et Dalila*, du *Déluge*, d'*Henri VIII*, malgré leurs grands mérites, que nous voulons nous faire et lui faire honneur, que de la symphonie en *ut* mineur. M. Saint-Saëns, comme M. Gounod, a beau n'être pas mort, il est bon de le proclamer bien haut, c'est un très grand musicien. Les sonates pour piano et violon, pour piano et violoncelle, les concertos, les symphonies, surtout la dernière, où se concilient par je ne sais quel miracle toutes les traditions classiques et toutes les tendances modernes, voilà les œuvres, je dirais volontiers les chefs-d'œuvre de M. Saint-Saëns qui ont fait enfin à notre pays, dans le domaine de la symphonie, dans les régions les

plus hautes et les plus pures de l'art, et de l'art nouveau, la place que nous avons aujourd'hui, et qui pourrait bien être la première. Nous écartions tout à l'heure le nom redoutable de Beethoven. En vérité, Camille Saint-Saëns est le seul de nos compatriotes et de nos contemporains qui, parfois et à la dérobée, nous ait fait murmurer ce nom tout bas.

Enfin, messieurs, il nous reste un dernier maître à saluer, M. Lalo. Son nom, depuis longtemps connu, estimé d'une rare élite, était ignoré, ou dédaigné, ou redouté de la foule. L'œuvre que vaguement on savait signée de ce nom, avait une légende, mais un peu la légende du Juif-Errant : on en parlait toujours sans pouvoir ou sans vouloir l'entendre ; pas un directeur de théâtre n'avait l'envie ou le courage de la représenter. Il s'en trouva un pourtant, de plus d'audace ou de goût. L'œuvre parut, et elle plut ; elle plut à tout le monde.

On avait à se faire pardonner, on s'excusa loyalement par des applaudissements que dix-huit mois n'ont pas encore lassés. On cria presque au chef-d'œuvre et l'on eut raison : je crois que *le Roi d'Ys* en est un, le seul peut-être,

en tous cas le dernier qui se soit produit en France depuis *Carmen*.

Ce *Roi d'Ys*, par lequel il nous plaît de finir, est l'épilogue et comme la conclusion naturelle, presque logique de notre entretien ; c'est le plus récent témoignage de notre vitalité artistique et de notre identité. C'est une œuvre de progrès, non de révolution : de progrès simplement accompli, sans charlatanisme ni réclame, sans théorie ni phrases. C'est aussi une œuvre de juste milieu, d'éclectisme et de mesure, un moyen terme et un trait d'union, un dernier exemplaire du génie français, tel que nous avons tâché de le définir. Je pourrais, si je n'avais déjà abusé de votre attention, vous montrer dans l'œuvre de M. Lalo, au lieu de conflits et de disparates toujours à craindre aujourd'hui entre des systèmes ennemis, la conciliation, ou plutôt, ce qui vaut mieux, la négation, et la négation impartiale de tous les systèmes. Il n'y a dans *le Roi d'Ys* rien ou presque rien de Wagner, ni de Verdi, ni de Gounod, pour ne citer que les trois maîtres contemporains de la musique dramatique ; mais il y a, sous une forme constamment nouvelle, le vieux fonds, le fonds éternel de notre génie : la

clarté, la proportion, la sincérité, le bon sens et le bon goût, toutes les qualités enfin, qui dans une œuvre vraiment nôtre, s'allieront toujours au sérieux et à la science.

Gardons tout cela, mesdames et messieurs. Malgré les influences et les attraits du dehors, demeurons nous-mêmes. N'allons pas, trop dociles satellites, nous éclipser dans les ombres, fussent-elles colossales, que nos voisins projettent sur nous. Traversons les zones obscures avec notre modeste, mais clair flambeau ; un jour peut revenir où tous le béniront comme un phare. La France n'a jamais été, du moins en musique, la maîtresse des nations. Elle en serait plutôt la médiatrice. Le titre est assez beau pour suffire à sa gloire dans le passé comme à son ambition dans l'avenir.





TABLE DES MATIÈRES





COMPIÈGNE

IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE

31, RUE SOLFERINO, 31
